

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN
XV

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XV

CURT H. WEIGELT

DUCCIO DI BUONINSEGNA

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER FRÜHSIENESISCHEN TAFELMALEREI

MIT 79 ABBILDUNGEN AUF
67 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1911 • VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

DUCCIO DI BUONINSEGNA

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER FRÜHSIENESISCHEN TAFELMALEREI

VON

CURT H. WEIGELT

MIT 79 ABBILDUNGEN AUF 67 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1911 · VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig



MEINER BRAUT ZUGEEIGNET

Alles Schaffen aus dem Notwendigen heraus ist Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiß.

Gottfried Keller

Eine Arbeit über Duccio bedarf gewiß der Rechtfertigung nicht, vielleicht aber bedarf ihrer die etwas anspruchsvolle Form, in der ich dieses Buch an die Öffentlichkeit gebe. Daß die Maestà hier fast vollständig abgebildet wurde, geschah nicht nur der notwendigen Ergänzung des Textes halber, es geschah auch in der Absicht, einem, selbst innerhalb der italienischen Malerei, einzigartigen Kunstwerke größere Beachtung zu sichern, als man sie ihm bisher hat angedeihen lassen. Es fehlt nicht an älteren Umrißstichen nach dem Hauptwerke Duccios. So verdienstlich diese für ihre Zeit waren, für uns Heutige sind sie doch unzulänglich; darum wird man die hier gebotenen Abbildungen gewiß willkommen heißen. Zum größten Teil wurden Photographien des Hauses Lombardi als Vorlagen benutzt, sie sind schon älter und durchaus nicht alle gut. Leider war es nicht möglich, die einzelnen Bilder der Maestà neu aufnehmen zu lassen. So muß ich die Mängel der Tafeln zum Teil mit der Unzulänglichkeit der Vorlagen entschuldigen.

Auch den Text wird man vielleicht zu umfangreich nennen; ich weiß, was ich sagen wollte, hätte sich sehr wohl kürzer sagen lassen. Aber dies Buch wurde nicht nur für die Kenner geschrieben, es will seinen Weg auch zu den Liebhabern finden und möchte schließlich den Lernenden ein Handweiser sein, möchte auch ein wenig „sehen“ lehren.

Ich rücke Duccio in den Mittelpunkt dieser Studien, messe auch die großen Alt-Sienesen an ihm. Das mußte eine besondere Färbung des Gesamtbildes mit sich bringen. Es ist mir nicht zweifelhaft, daß ich die sienesische Malerei anders auffassen, anders darstellen würde und müßte, wenn ich mir vorsetzte, die Gebrüder Lorenzetti als die reifste Frucht der alt-sienesischen Malerei zu erklären und zu begreifen. Wie das Inkarnat eines und desselben menschlichen Leibes vor verschieden gefärbtem Hintergrund verschiedene optische Reize auf unsere Netzhaut ausübt, so ändert sich auch die Farbe ein und desselben Hintergrundes, je nachdem wir einen blonden oder brünetten Körper davorstellen. Imgleichen wird jede Kulturerscheinung uns ein anderes Antlitz zeigen, je nach der Persönlichkeit, die wir vor ihren Hintergrund bringen.

Mein Buch will eine Jubiläumsgabe sein; ich schreibe diese Worte an dem Tage, da sich die feierliche Überbringung der Maestà Duccios in den Dom zum 600. Male jährt und schließe dem bescheidenen Ergebnis meiner Bemühungen Dank und Gruß an die „hochgebaute Stadt“ ein.

Durch die Krankheit und den Tod meines Vaters wurde ich im letzten Augenblick von einer Reise nach London und Paris zurückgehalten. Es war mir deshalb nicht möglich, alle Originale zu studieren, auch konnte ich manche Zuschreibungen auf Schüler Duccios nicht nachprüfen. Der Druck des Buches war schon so weit vorgerückt, daß die Ausgabe allzusehr verzögert worden wäre, wenn ich die Reise noch nachgeholt hätte.

Es bleibt mir übrig, dort zu danken, wo ich Förderung erfahren habe. Allererst meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Prof. Dr. August Schmarsow, der das freundlichste Interesse, besonders für das zweite Kapitel, gehabt hat, — es ist bereits als Leipziger Dissertation für 1910 erschienen. Alessandro Lisini, der hochverdiente Direktor des sienesischen Staatsarchivs, stellte mir mündlich und schriftlich sein reiches Wissen zur Verfügung. Mr. F. Mason Perkins in Assisi hatte die Güte, mir Photographien nach zwei Gemälden seiner Sammlung zu widmen. Das reizende Triptychon (Taf. 60) wird hier überhaupt zum ersten Male publiziert. Herr Dr. Kurt Regling vom Kgl. Münzkabinett in Berlin unterzog sich bereitwillig der Mühe, die sienesischen Münzwerte für mich zu berechnen. Herr Dr. Oskar Wulff, Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, gab mir wertvolle Fingerzeige. Herr Professor Dr. Heinrich Brockhaus, Direktor des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, hat mir durch Vermittlung von Empfehlungen die Wege in Italien geebnet. Mr. R. H. Benson in London gestattete gütigst die Reproduktion seiner Gemälde Duccios, obwohl andere Vorlagen als die von ihm genehmigten verwendet werden mußten. Fräulein Lisbeth Krause in Berlin hat die mühevolle Arbeit, Guidos Madonna nach einer kleinen Photographie wiederherzustellen, mit freundschaftlichem Eifer auf sich genommen, sie hat auch die Vorlagen zu Tafel 17, 65 und 66 gezeichnet.

Berlin, am 9. Juni 1911.

Curt H. Weigelt.

Inhaltsübersicht.

Anhang.

Verzeichnis der Tafeln.

29 Duccio, Maestà. Christus vor Hannas.
30 Duccio, Maestà. Verleugnung Petri im Hofe des hohenpriesterlichen Palastes.
31 Duccio, Maestà. Kaiphas zerreißt sein Gewand, Christus vor Kaiphas mit Stöcken geschlagen.
32 Duccio, Maestà. Christus vor Pilatus von den Juden verklagt, Christus von Pilatus verhört.
33 Duccio, Maestà. Christus vor Herodes, Christus im weißen Gewande wiederum vor Pilatus.
34 Duccio, Maestà. Geißelung Christi, Dornenkrönung.
35 Duccio, Maestà. Handwaschung Pilati, Gang nach Golgatha.
36 Duccio, Maestà. Kreuzigung.
37 Duccio, Maestà. Grablegung Christi, die drei Marien am Grabe.
38 Duccio, Maestà. Kreuzabnahme.
39 Duccio, Maestà. Christus in der Vorhölle, Gang nach Emmaus.
40 Duccio, Maestà. Noli me tangere.
41 Duccio, Maestà. Der Engel bringt Maria die Palme und verkündet ihr nahes Ende.
42 Duccio, Maestà. Werkstatt. Der Auferstandene erscheint bei geschlossenen Türen.
43 Duccio, Madonna mit den drei Franziskanern. Siena, Akademie Nr. 20.
44 Duccio, Madonna. Sammlung Stroganoff, Rom.
45 Duccio, Madonna. Triptychon. London, National Gallery.
46 Duccio, Madonna mit Heiligen. Siena, Akademie Nr. 28.
47 Duccio, Madonna mit Heiligen. Siena, Akademie Nr. 28. Ausschnittt, der heilige Augustinus.
48 Duccio, Madonna. Perugia, Pinakothek.
49 Duccio, Kreuzigung. Triptychon. London, Buckingham Palace.
50 Ugolino da Siena, Kopf eines greisen Heiligen (Johannes Ev. ?). Assisi, Sammlung Perkins.
51 Segna di Bonaventura, Thronende Madonna mit Heiligen. Castiglione Fiorentino, Collegiata.
52 Niccolò di Segna (?), Kruzifixus. Siena, Chiesa dei Servi.
53 Niccolò di Segna (?), Heiliger Franziskus. Altenburg, Herzogl. Museum Nr. 46.
54 Niccolò di Segna (?), Heiliger Franziskus. Siena, Akademie Nr. 40.
55 Meo da Siena, Madonna. Florenz, Sta. Maria Maggiore.
56 Schule Duccios, Madonna. Crevole, Sta. Cecilia.
57 Schule Duccios, Madonna. Crevole, San Michele.

Die Häuser Lombardi in Siena, Alinari und Brogi in Florenz, Henry H. Burton & Co. in Florenz, Franz Hanfstaengl in München, Kersten Sohn in Altenburg S.-A. haben bereitwilligst die Erlaubnis zur Reproduktion ihrer Vorlagen erteilt. Die Redaktion der Staryje Gody in St. Petersburg gestattete die Benutzung einer ihrer Aufnahmen (Taf. 61); für Tafel 51 hat mir das Istituto Italiano d'Arti Grafiche in Bergamo eine Vorlage gütigst zur Verfügung gestellt. Es ist mir Pflicht, für die freundliche Bereitwilligkeit zu danken. Die Vorlagen zu den Tafeln 4a, 6, 8, 10 hat Henry H. Burton in Florenz eigens für mich angefertigt. Der Abbildung jener Miniatur auf Tafel 64 liegt eine Aufnahme des Verfassers zu Grunde. — Durch einen Irrtum ist die „Heilung des Blindgeborenen“ (Taf. 21) nach Siena versetzt worden. Das Bild wird in der National Gallery in London bewahrt.

Die Loslösung des Menschen aus mittelalterlicher Gebundenheit ist gegründet auf eine Wandlung des Verhältnisses zur Natur. Natur, so heißt hier nicht nur die Fülle der äußeren Erscheinungen, die Welt, so heißt hier auch das menschliche Innere. Der Mensch wird sich selbst Objekt, nicht mehr allein in Beziehung auf das Jenseits, an das man sich mit tausend Fesseln gekettet fühlte, sondern auch in Beziehung auf das Diesseitige, auf ihn selbst als ein Stück der Natur. In dem Maße, wie der Mensch sich als natürlich empfand, mußte sich das Verhältnis von Gott zu Mensch, von Herr zu Knecht usw. ändern. Die Befreiung des einzelnen verschwistert sich mit der Befreiung der Masse, denn das Problem des Individualismus ist stets zugleich das Problem der Demokratie. Für die religiöse Bewegung sind es die Laien, für die politische die Besitzlosen, der Popolo, in beiden Fällen die Entrechteten. Die Laien wollen persönliche Hingabe an Gott, unmittelbare Erquickung an der Gnadenquelle, wollen nicht, durch die irdische und himmlische Hierarchie gezwungen, ferngehalten werden, angewiesen sein auf eine noch so heilige Vermittelung. Ähnlich verlangt der Popolo Anteil an der Herrschaft, er setzt sich durch; gegen Ende des Dugento ist er in Siena am Ruder, ohne blutige, innere Kämpfe; eine soziale und politische Endosmose. Wie die Städte bereitwillig der religiösen Bewegung Zuflucht gewähren, so sind die Städte Träger auch der politischen Erneuerung. Das Individuum und die Masse beginnen ihrer selbst bewußt zu werden, das konnte notwendigerweise nur an und in der Masse vor sich gehen. So wird das Unabänderliche, von Gott für ewig Gesetzte allmählich aufgelöst, aus dem Absoluten formt sich das Relative.

In der Art, wie sich die große Wandlung auf dem Felde der bildenden Kunst zum Ausdruck verhilft, erkennen wir leicht dieselben grundbewegenden Kräfte, die eben nur flüchtig für das

religiöse und politische Leben angedeutet wurden. Die Besinnung auf die „Natürlichkeit" des Menschen schafft hier wirklich der Natur ihr Recht, und damit zerfällt die Macht des Typischen von selbst; dieser Prozeß beginnt ganz zaghaft im Dugento, und es dauerte lange, bis er sich ausgewirkt hatte. Anders gesagt: Die steigende Beobachtung der Natur korrigiert allmählich die durch lange Überlieferung erstarrten Formen; aus dem namenlosen Dunkel der Werkstatt tritt der Künstler in das Licht seiner eigenen Individualität. Das Studium der Natur wird grundlegendes Problem. Hier an der Wende vom Dugento zum Trecento, wo noch alles in der Schwebe hängt, Altes und Neues noch miteinander ringen, müssen daher künstlerische Erscheinungen Leben bekommen, deren Reiz weniger in der Geschlossenheit ihres Wesens als in dem Zwischen-Zwei-Welten-Stehen liegt; Duccio ist eine solche.

Man hat bekanntlich dem Auftreten des heiligen Franziskus entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Malerei des Dugento zugeschrieben. Nach Thode soll nun Franziskus nicht „geradezu (!) zum Schöpfer der neueren christlichen Kunst gemacht werden — aber er und sein Orden haben durch Vertiefung und Veranschaulichung des christlichen Glaubens, durch die Popularisierung desselben die eine Hauptbedingung für die große christliche Kunst erst geschaffen".[1]) Wiederholt ist Einspruch erhoben worden gegen diese Auffassung; der Einspruch muß verschärft werden, damit, was mittlerweile für manche Leute ein Dogma heißt, die Stellung erhalte, die ihm gebührt. Niemand kann leugnen, daß der neue Orden große künstlerische Aufgaben zu stellen hatte und damit der aufstrebenden Kunst eine Fülle der Betätigungsmöglichkeiten geben konnte und gegeben hat; aber darf man darum den Heiligen — wenn auch nicht „geradezu" — zum Schöpfer der neueren christlichen Kunst machen? Hier steckt ein glatter Denkfehler; die neue religiöse Bewegung soll die Ursache für den Aufschwung der Kunst sein, während doch beide Bewegungen, ja die ganze Kulturwandlung, eine Wurzel haben. Es heißt eine Parallelerscheinung zur wirkenden Ursache machen, wenn man dem heiligen Franz und der von ihm eingeleiteten Bewegung

[1]) Thode, Franz von Assisi, Berlin 1904, pg. 64.

ausschlaggebende Wichtigkeit für die Kunstentwicklung des Dugento beimißt.

Inwieweit können überhaupt religiöse Gedanken auf die Entwicklung der Kunst Einfluß gewinnen, was hat die Frömmigkeit eines Malers mit seiner Pinselarbeit zu tun? Ein Beispiel mag zeigen, wie die Probleme liegen. Im Laufe des Dugento vollzieht sich eine Umwandlung in der Darstellung der Madonna mit dem Kinde. Die hieratisch frontal thronende Muttergottes wird aus ihrer statuenhaften Starrheit befreit, sie sitzt seitlich gewendet, die Stellung der Füße wird differenziert, der Knabe rückt auf ihren Arm, sie neigt ihm das Haupt entgegen, deutet mit der Hand auf ihn hin usw. Auch Thode hat erkannt, daß der neue Madonnentyp Guidos byzantinischer Import ist. Aber der Osten hat noch andere Vorbilder an Italien abgegeben, Vorbilder, die eine große Innigkeit des Verhältnisses von Mutter und Kind ausdrücken. Solche Muster hat die Maniera bizantina aufgenommen, umgebildet und verinnerlicht. Cimabue, hauptsächlich aber Duccio, führen die begonnene Arbeit erfolgreich fort. Es mag sein, daß die Vertiefung des religiösen Gefühls, für die Franziskus wirkte, die Künstler bereitwilliger nach lebenswärmeren Vorbildern greifen ließ. Aber daß sie diese nur der Absicht nach menschlich-innigen Madonnenbilder aus ihrer Versteinerung zu erlösen vermochten, das danken sie ihrer künstlerischen Fähigkeit, nicht der Stärke ihres religiösen Innenlebens[1]). Die Dugentomaler sind noch reine Handwerker, die nach geläufigen Mustern arbeiten; ganz allmählich setzt sich die neue Naturauffassung durch; dementsprechend werden die überlieferten Schemata in langer, mühevoller Arbeit langsam verbessert, verbessert, weil man mittlerweile die Natur zu beobachten gelernt hatte. Das ist ein Vorgang, der sich ganz auf der Linie künstlerischer Entwicklung vollzieht. Die Vertiefung des Madonnenideals wurde erst möglich durch eine Steigerung und Verfei-

[1]) Die Ansicht von Rothes sei hierher gesetzt (Die Blütezeit der sienesischen Malerei, Straßburg 1904, pg. 35, 36). R. meint „das Liebesglühen des Seraphs von Assisi" gab dem Guido da Siena „den Anstoß, den Boden des Rein-Byzantinisch-Traditionellen zu verlassen und das Individuelle, Persönlich-Natürliche in die Kunst einzuführen". Man könnte das eine liebenswürdige Ahnungslosigkeit nennen. Wahrscheinlich ist Franziskus nach Siena gereist, um Guido Instruktionen zu erteilen!

nerung der künstlerischen Ausdrucksmittel, die nur auf dem Boden strenger, handwerklicher Schulung emporwachsen kann, unter der Wirkung einer, wenn auch noch allgemeinen Beobachtung der Natur. Sind diese Bedingungen erfüllt, kann die Tiefe der religiösen Empfindung sich künstlerisch in die Wärme menschlicher Seelenkraft umsetzen, denn das Göttliche ist nur als eine erhöhte Menschlichkeit darstellbar. Die byzantinische Kunst zum Beispiel mußte an ihrem Glauben scheitern, daß Göttliches wirklich darstellbar sei, denn sie versuchte das Menschliche über sich selbst hinaus zu steigern und ging darin so weit, daß schließlich nur ein Schema übrig blieb, in dem alle Lebenswärme verflüchtigt war. Sie streift die Grenze der Darstellungsmöglichkeit, weil sie unmittelbar einen künstlerischen Ausdruck für gewisse Inhalte sucht, die außerhalb der Kunst liegen; das Unsinnliche läßt sich nicht versinnlichen. Der religiöse Gehalt eines Kunstwerkes ist schlechterdings subjektive Auffassung des Beschauers, die künstlerisch wertlosesten Madonnenbilder vermögen tiefste religiöse Ekstase auszulösen. Das religiöse Gefühl des Schaffenden kann niemals als solches in sein Werk eingehen, es kann nur als sein natürlich-menschliches Empfinden hineingelangen. Diese ganz selbstverständliche Tatsache sollte es von vornherein ausschließen, religiösen Bewegungen unmittelbare Bedeutung für die Entwicklung der Kunst beizumessen. So gewiß diese der sublimierte Ausdruck der großen Ideen einer Zeit ist, so wenig kann sie von Bewegungen, die außer ihrer selbst liegen, unmittelbar entscheidende Entwicklungsrichtung erhalten[1]).

Für das Madonnenbild erkennen wir deutlich den Weg; aus der Fremde eingeführte, formelhaft erstarrte Vorlagen werden durch das italienische Naturgefühl, das sich im Laufe des Dugento emporarbeitet, allmählich lebendig gemacht; niemals kann hier der religiösen Bewegung eine ursächliche Bedeutung zukommen. Richtig ist, daß sie als Auftraggeberin der Kunst hat reiche Förderung angedeihen lassen; aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch die Kunsttätigkeit vor Franziskus reich gewesen ist, daß

[1]) Vergl. Max Dvořak, Die Illuminatoren des Johannes von Neumarkt. Jahrb. d. Kunstsmlg. d. Allerh. Kaiserhauses, 1901, pg. 105.

auch hier viele der Themata behandelt worden sind, die das Dugento dann weitergebildet hat. Es ist ein oft begangener Fehler, aus dem erhaltenen Material auf den Umfang einer Kunsttätigkeit zu schließen — als ob hier nicht alles vom Zufall abhinge.

Diese grundsätzliche Erörterung hat, so wenig sie neu ist, doch unserer Beschäftigung mit Duccio und seiner künstlerischen Abstammung vorauszugehen, denn gerade, wenn man versucht, ihn als das Entwicklungsergebnis der sienesischen Dugentomalerei zu begreifen, wird man mit Notwendigkeit darauf geführt, die oben besprochene Auffassung als einen Irrtum zu erkennen. Wenn irgendwo, so müßte, nach der üblichen Meinung über sienesische Eigenart, eben Siena ein besonders empfänglicher Boden gewesen sein für eine „Wirkung" der Lehre und Persönlichkeit des Heiligen auf die Kunst. Unter dem erhaltenen Material findet sich nur weniges, das mit Franziskus in Verbindung steht; die verlorenen Bilder können wir nicht befragen, aber es ist unwahrscheinlich, daß sich gerade unter ihnen alle Dokumente für die Franziskustheorie befunden haben sollten.

Ich will von Duccio sprechen, versuchen, seine Stellung innerhalb der sienesischen Malerei zu erklären, von ihm reden als Ergebnis eines Jahrhunderts, als Fundament der folgenden. Sein ganzes Wesen fordert dazu auf, ihn als Glied einer Kette zu sehen. Darum handelt das Buch nicht von ihm allein, rückt ihn vielmehr in den Zusammenhang sienesischer Kunstentwicklung, ja mißt ihn an seiner italienischen Gegenwart. Eine solche Betrachtung innerhalb des Ganzen muß besonders für Duccio gefordert werden; man darf überhaupt Künstler des Mittelalters nicht aus ihrem Zusammenhang herausnehmen, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, ein unrichtiges Bild zu geben. Die Künstler jener Zeit stecken schon äußerlich in einer großen Gemeinschaft, von früh auf; sie sind ebenso innerlich gebunden. Das einsame Genie gab es nicht. Eine folgerichtige Entwicklung hatte den Künstler fest in den sozialen Haushalt eingeordnet; er war geschützt, aber er war gleichzeitig abhängig vom Publikum und von seiner Zunft, wie er künstlerisch abhängig ist nicht nur von seiner Werkstatt, seinen Lehrern, der üblichen Technik, sondern sogar von dem gegebenen Bildinhalt und seinem formalen Ausdruck.

Es möchte eine lockende Aufgabe sein, Duccio und seine Vorgänger auf dem glänzenden, bewegten Hintergrund des sienesischen Dugento zu schildern, alle Fäden bloßzulegen, die zu der merkwürdigen Kunstblüte führen. Man müßte die politischen, sozialen, religiösen, literarischen Strömungen auszuschöpfen suchen, innerhalb dieses gegensätzlichen Jahrhunderts die seelische Struktur der Sienesen zu erfassen bestrebt sein, um zu zeigen, wie die Wesenheit dieser Menschen sich ihren besonderen künstlerischen Ausdruck schafft. Was haben die wagemutigen Kaufleute, die auf den Märkten der Champagne, auf englischen Messen ihre Geschäfte abschließen, was haben die klugen Bankiers, die berechnenden Politiker in Duccios verträumten Madonnen, in seiner stillen Art zu erzählen, Anziehendes gefunden? Cecco Angiolieri mit seinem übermütigen Humor, seiner galligen Schärfe ist ein Zeitgenosse Duccios. Während der Schöpfer der Maestà in seinem Hause an der Porta Stalloreggi zart empfundene Bilder malt, macht sich die Brigata spendereccia zugleich berühmt und berüchtigt, und doch hat dieses Jahrhundert die Verzückungen der Flagellanten erlebt. Duccios Tafeln, die Zeugnis abzulegen scheinen für zarte Frauenverehrung, entstehen in einer Stadt, in der die Frau nachweislich eine geringere Stellung inne hatte als in anderen Kommunen Toskanas. Schließlich der Künstler selbst, dem man gern eine innerliche Religiosität zutrauen möchte, der aber trotz hoher Einnahmen ständig in Geldverlegenheiten steckt, wiederholt ernstlich bestraft wird und seinen bürgerlichen Pflichten offenbar nur widerstrebend nachkommt. Diese scheinbaren großen Widersprüche — wie viele ließen sich noch anführen — müßten erkannt werden als verschiedene Strahlungen eines Kernes, der primitiven und komplizierten Seele der Sienesen des Dugento. Das wäre eine schöne Aufgabe[1]), aber sie bedürfte tieferer Kenntnisse, reicherer Erfahrung als sie der Verfasser hat erwerben können. Trotzdem hofft er unter Beschränkung auf das Kunstgeschichtliche einiges Nützliche vorzubringen.

[1]) Niemand wird Kasimir Chlędowskis „Siena“ für eine Lösung dieser Aufgabe halten. War es nötig diese schwächliche und verwirrte Kompilation der polnischen Abgeschiedenheit zu entreißen und ins Deutsche zu übersetzen? Über das Kulturgeschichtliche unterrichten trefflich Zdekauers schlichte, gehaltvolle Vorträge; auch der Geschichte Sienas von Douglas wird man sich nicht ohne Nutzen bedienen.

Man will heute über einen Künstler nicht mehr den üblichen Anekdotenkram hören, man möchte an seine Kunst selbst herangeführt werden und ist dafür sogar geneigt, sich mit einer nur geringen Kenntnis seines persönlichen, privaten Lebens zufrieden zu geben. Dabei hat man nur zu leicht übersehen, daß der Mensch sich nicht vom Künstler trennen läßt, und daß eine gute Anekdote mehr wert sein kann als lange Urkunden. (Wer wollte die Anekdoten über Giotto missen, zumal heute, wo manche uns diesen scharfen, oft nüchternen Geist am liebsten in die Kutte des Ekstatikers stecken möchten?) Wir wollen uns dadurch nicht an dem Versuch hindern lassen, aus trockenen Urkunden und sonstigen Nachrichten ein Bild von dem Leben und Wesen des Künstlers zu gewinnen; mag sich noch so wenig Sicheres festlegen lassen, auch das Wenige muß willkommen sein.

Das Jahr der Geburt Duccios[1]) kennen wir nicht; Douglas nimmt dafür 1255 an. 1285 wird Duccio auf ein großes Madonnenbild für Santa Maria Novella in Florenz verpflichtet. Wie kam der Künstler nach der Blumenstadt, hat er dort etwa längere Zeit gearbeitet? Davon ist uns nichts überliefert; ein solcher Aufenthalt wäre auch unwahrscheinlich, denn Duccios Kunst ist stets rein sienesisch, und man braucht kaum zu zweifeln, daß er in so jungen Jahren unter der Einwirkung des Cimabue hätte stehen müssen, immer vorausgesetzt, daß Cimabue wirklich der große Mann ist, für den wir ihn halten. Offenbar hat Duccio schon früh in seiner Heimat Ruf gehabt, er muß sogar über das Weichbild seiner Vaterstadt hinaus bekannt geworden sein, denn es scheint doch, daß man ihn für die große Madonna nach Florenz holte. Dann aber kann er gar so jung nicht mehr gewesen sein, so schnell wurde ein Künstler damals nicht berühmt. Lassen wir ihn ungefähr mit 30 Jahren das große Madonnenbild malen, so wird das richtig sein und wer die Madonna Rucellai für dieses Bild von 1285 hält, muß dem zustimmen; die Tafel ist doch keine tastende Früharbeit mehr. Damit würden die Jahre um 1255 als der ungefähre Zeitpunkt seiner Geburt sichergestellt sein.

[1]) Vasaris Vita di Duccio ist wertlos; er hatte offenbar gar keine Vorstellung von dem Künstler; er konnte die Maestà nicht finden, obwohl sie doch im Dom hing.

Wenn dies der Wahrheit entspricht, dann hat Duccio die stolzen Tage von Montaperti als kleiner Knabe miterlebt, vielleicht an dem Bittgange vor der Schlacht teilgenommen. Eine große Menge zog unter Führung des eben erwählten sindaco Bonaguida Lucari und des Bischofs von Siena zum Dom, um von der Madonna Errettung vor dem nahen Feinde zu erflehen. Man weihte der Gottesmutter die Stadt, brachte sie ihr als ein Geschenk dar, Siena nannte sich fortan Civitas Virginis; was Wunder, daß man über dem Schlachtfelde den Mantel der Madonna glaubte wie schützend schweben zu sehen. Wenn die Chronisten recht berichten, so stand damals auf dem Hochaltar des Domes jenes strenge, plumpe Madonnenbild, das noch heute, leider verstümmelt, in der Domopera bewahrt wird. An dessen Stelle trat, so heißt es, noch in diesem Jahre, also 1260, eine neue Tafel, man nannte sie Madonna delle Grazie, die gnadenreiche Madonna, im Gedanken an ihre in Gnade gewährte Hilfe, wegen ihrer großen Augen aber Madonna degli occhi grossi. Auch von diesem Bilde sprechen die Chronisten und man nimmt an, daß die noch heute als Madonna del Voto verehrte Tafel eben dieses neue Bild ist, eine Meinung, der man nur beipflichten kann[1]).

[1]) In der „Sconfitta di Montaperti" wird von diesen Bildern gesprochen. Nach Ansicht der Kenner geht das Buch auf eine Handschrift des Trecento zurück, letzten Endes auf Berichte von Augenzeugen. Es gibt mehrere Abschriften davon, für die beste gilt die Redaktion der Ambrosiana, publiziert von Antonio Ceruti im Propugnatore Bd. VI, 1. Teil, Bologna 1873, Abschrift eines Jacomo di Mariano di Checco di Marco vom September 1445; hier erfahren wir nichts von der Neuanschaffung eines Madonnenbildes. Die alte Tafel wird nur kurz erwähnt. „. . . misser lo Vescovo andava per lo duomo a procissione, ed era a l'altare maggiore dinanzi a la nostra donna graziosa Vergine Maria . . . ." was man doch wohl auf ein Bild beziehen darf (loc. cit. pg. 39). Zwei andere Redaktionen hat Porri veröffentlicht: Miscellanea storica sanese 1844, sein Abdruck ist unzuverlässig. Die erste wird dem Domenico Aldobrandini zugeschrieben, pg. 9 spricht er von dem neuen Bilde, die zweite hat Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura (geb. 1380, gest. 1464) gefertigt, vollendet im Juli 1443. Dieser Niccolò war Schreiber und Miniaturist und hat in den alten Text Verschiedenes nach eigenen Beobachtungen eingeschoben. Er spricht zunächst teilweise mit denselben Worten von dem neuen Bilde und fügt dann eine Beschreibung des alten Bildes hinzu, nach der man die halbplastische Tafel der Domopera wiedererkennt (pg. 46). Demnach scheint der ursprüngliche Text der „Sconfitta" Nachrichten über die Bilder nicht enthalten zu haben, und Niccolò schöpft nur aus der örtlichen Überlieferung. Nach unserer heutigen Kenntnis muß man dem Niccolò recht geben, die alte Madonna entstammt sicher dem Beginn des Dugento, die neue kann und wird 1260 entstanden sein.

Es ist hübsch, daß von der Begeisterung dieser einmütigen Erhebung ein Strahl auf die junge sienesische Malerei fällt, es wäre hübsch, wenn wir glauben dürften, daß der kleine Duccio in jenem Zuge gewesen, daß der spätere große Meister es schon als Kind miterlebt hätte, wie eng in seiner Vaterstadt Kunst und Leben verknüpft waren. Doch ist dies eine unbewiesene Annahme, nur eine Möglichkeit. Die Urkunden wissen nichts davon.

Die Nachrichten über Duccio hat Alessandro Lisini in einem vortrefflichen Aufsatz zusammengestellt[1]). Es sind meist trockene Zahlungsvermerke aus den Büchern der Biccherna. Zum erstenmal wird der Künstler 1278 genannt, er erhält 40 soldi[2]) „pro pictura duodecim cassarum, in quibus stant instrumenta Communis". Er hat also cassoni bemalt, in denen Urkunden bewahrt werden sollten, beginnt seine Laufbahn mit kunstgewerblicher Tätigkeit, wird Ornamente und Wappen auf den Kästchen angebracht haben. Ein Jahr später werden ihm 10 soldi[3]) „pro pactura (!) librorum camere et *iiij*or"[4]) ausgezahlt; man bezieht das auf Buchdeckelmalereien. Bekannt ist die interessante Sammlung bemalter Buchdeckel im Staatsarchiv zu Siena; unter den erhaltenen ist leider keine von der Hand Duccios. 1280 muß Duccio 100 Libras Strafe erlegen, es wird nicht angegeben, welches Vergehens der Künstler sich schuldig gemacht hatte. Die Höhe der Summe[5]) läßt vermuten, daß es sich nicht gerade um eine Kleinigkeit ge-

[1]) Alessandro Lisini, Notizie di Duccio pittore. Bull. sen. V, 1898.

[2]) Alle numismatischen Angaben verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Kurt Regling vom königlichen Münzkabinett in Berlin, sie sind stets nur auf den Metallwert, nicht aber auf die Kaufkraft des Geldes bezogen. 40 soldi nach dem Münzgesetz von 1250 = 15,12 M.

[3]) 10 soldi nach dem Münzgesetz von 1250 = 3,78 M., nach dem von 1279 = 1,89 M.

[4]) Urkundliche Erwähnungen der Biccherna finden sich seit dem 12. Jahrhundert. Die Bedeutung des Wertes ist dunkel, möglicherweise nur eine Bezeichnung der Örtlichkeit. Die Biccherna ist die höchste Finanzverwaltungsbehörde, an deren Spitze stehen die Quattro Provveditori und der Camerlengo (in den Urkunden kurz Quattuor genannt). Der Camerlengo ist später gewöhnlich ein Mönch. Im Dugento ließ die Biccherna für jedes Halbjahr Buchdeckel malen, entsprechend den beiden Bänden, deren es jährlich bedurfte, um Einnahme und Ausgabe zu buchen. Vergl. A. Lisini. Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella. Siena 1901.

[5]) C librae = 378 M. nach dem Gesetz von 1279.

handelt haben kann. Duccio ist noch öfter in seinem Leben mit den Gesetzen in Konflikt geraten, wenn das schon in so jungen Jahren begann — nach unserer Berechnung war er damals 25 Jahr alt — so dürfen wir annehmen, daß er ein unruhiger, eigenwilliger Kopf war, ihm darob einen Makel anzuheften, geht natürlich nicht an.

Am 15. April 1285 schließt die Compagnia di S. Maria, die eine Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz besaß, einen Vertrag mit Duccio; der Künstler soll eine große Madonnentafel liefern[1]), dafür erhält er libras centum quinquaginta florenorum parvorum[2]), und muß außer der Arbeit das ganze Material liefern. Der Ruf Duccios war also schon nach Florenz gedrungen und es bleibt eine bemerkenswerte Tatsache, daß der Fremde einen so bedeutenden Auftrag erhielt. Carl Frey schreibt in seiner neuen, bewundernswerten Vasariausgabe, die ich noch kurz vor dem Druck benutzen konnte: „Duccio di Buoninsegna war zwar in seiner Heimat bekannt, nicht aber außer ihr"[3]). Ich zweifle daran, daß diese Behauptung richtig ist. Mancherlei spricht allerdings dafür. Zwischen 1280 und 1285 haben wir aus den sienesischen Büchern keine Nachricht von Duccio, es läge nahe, anzunehmen, daß er während dieses Zeitraumes in Florenz war, und da Frey in der Madonna Rucellai den Einfluß Cimabues glaubt feststellen zu können — auch er sieht in dem Bilde die im genannten Vertrag bestellte tabula magna — so würde das sehr hübsch zu einander stimmen. Man müßte in der Tat, wenn Duccio sich von Cimabue hätte anregen lassen, einen längeren Aufenthalt in Florenz voraussetzen, nur läßt sich das aus dem Schweigen der Urkunden nicht beweisen, und die Abhängigkeit der Madonna Rucellai von Cimabue ist nicht sicher, es scheint sogar, daß Cimabue von Duccio gelernt hat.

Der Sienese ist in Florenz in der Tat ein „vorübergehendes Phänomen", so wie die Madonna Rucellai auf der Linie der florentinischen Kunstentwicklung etwas Ähnliches ist. Um so merkwürdiger mutet es an, daß man dem jungen Duccio einen solchen

[1]) Milanesi, Doc. san. I, pg. 158. Über die Urkunde vergl. Frey, Vasari. Bd. I. München 1911, pg. 417, Note.

[2]) Das sind 339,55 M. [3]) Frey, Vasari. I, pg. 455f.

Auftrag erteilte. Und da sollen wir glauben, daß der Künstler in Florenz unbekannt war? Er wird auch am Arno Ruf und Ruhm gehabt haben, nicht nur weil er etwa mehrere Jahre dort zugebracht, was ganz unbewiesen ist, vielmehr weil man etwas Besonderes von ihm erwartete. Wer seine Frühbilder vom Beginn der 80er Jahre ansieht, erkennt sofort, daß sie als Tafelbilder zu jener Zeit von keinem andern Künstler hätten überboten werden können. Es hieße den Kunstverstand der Italiener von damals gering einschätzen, wenn sie das nicht viel deutlicher wahrgenommen haben sollten als wir.

Unter dem 8. Oktober 1285 findet sich dann eine Notiz über eine Zahlung an Duccio, er erhält acht soldi „pro pictura quam fecit in libris camerarii et *iiij*or." Der Künstler war also bereits Anfang Oktober wieder in Siena und hätte demnach nur $5^1/_2$ Monate an dem großen Bilde in Florenz gemalt, das wäre eine sehr kurze Zeit und eigentlich nur erklärbar, wenn man an starke Beteiligung der Schüler dächte. Die Madonna Rucellai selbst macht diesen Eindruck nicht, doch hat die Tafel sehr gelitten. Im Januar 1286 heißt es wieder „pro libris quattuor, causa picture," der Künstler bekommt zehn soldi, eine Summe, die häufig für dergleichen Arbeiten wiederkehrt. Die nächste Eintragung ist vom August 1291 „pro pictura quam fecit in libris Camerarii et *iiij*or," im Januar 1292 erhält er zehn soldi „pro signio librorum Camerarii et *iiij*or," im März 1294 die gleiche Summe „pro pictura librorum"; unter dem 29. Oktober 1295 abermals zehn soldi „Duccio designitori quia depinxit libros Camerarii et *iiij*or." Lisini bezieht diese Zahlungsnotizen stets auf Buchdeckelmalereien, der Ausdruck „pictura, quam fecit in libris" könnte jedoch auch Miniaturen andeuten. Aber da es möglich ist, an der Hand der erhaltenen Buchdeckel eine andere Beziehung auszuschließen, so müssen wir hier bei diesen Zahlungen immer an Buchdeckel denken. Wir haben also kein Recht zu der Annahme, daß Duccios Tätigkeit als Miniaturist dokumentarisch erwiesen sei, wie Wulff[1]) meint, denn diese Deckelbildchen sind doch keine Miniaturen. Allerdings hat man zu jener Zeit keinen Unterschied gemacht, was eine Zahlungs-

[1]) Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Rep. f. Kunstw. Bd. 27, 1904.

notiz von 1258 beweist[1]). Dort heißt es: „Item V sol. Gilio pictori, pro miniis que fecit in libro Camerarii e dictorum trium.“ Demnach können wir die Möglichkeit, daß Duccio sich auch als Buchmaler betätigt habe, zugeben; urkundlich sicher gestellt ist diese Annahme nicht. Nach 1295 hat Duccio wohl keine solche Deckelmalereien mehr ausgeführt, wenigstens fehlen Zahlungsnotizen. Von den gemalten Deckeln ist der größere Teil verloren, und die Bücher der Biccherna sind nicht vollzählig erhalten; aus ihrem Schweigen darf man nicht auf eine Abwesenheit des Künstlers schließen. Duccio malte selbstverständlich nicht nur für die städtischen Behörden; diese Notizen geben bloß einen kleinen Ausschnitt aus seiner Tätigkeit, Kirchen, Klöster und Privatleute haben ihm ebenfalls Aufträge erteilt, nur sind uns Nachrichten darüber nicht erhalten oder nicht bekannt.

Im Dezember 1295 muß Duccio zehn soldi Strafe zahlen; was für eine Übertretung mit dieser kleinen Summe geahndet werden sollte, wissen wir nicht. In demselben Jahre wurde der Künstler zugleich mit anderen Meistern — diese gehörten der Opera des Domes an — zu einem Gutachten berufen, welches der geeignete Ort für den Bau der Fonte Nuova oder Fonte Ovile wäre. Was wir heute als eine Notwendigkeit fordern, aber durchaus nicht immer durchsetzen können, daß, auch wo es sich um reine Nutzbauten handelt, die Ansicht von Künstlern gehört werde, selbst wenn sie nicht gerade Architekten sind, das verstand sich zu jener Zeit von selbst. Vier Jahre später leistet Duccio dem Capitano del Popolo den geforderten Eid nicht, er muß das mit zehn soldi Strafe büßen. Man könnte daraus schließen, daß der Künstler nicht der Volkspartei angehörte, sondern im Gegensatze zu ihr stand; vielleicht aber handelt es sich hier nur um eine Versäumnis aus Nachlässigkeit. So mancher sienesische Künstler hat im Staatsleben seiner Heimat eine bedeutende Rolle gespielt und höhere Ämter bekleidet, von Duccio wird nichts dergleichen berichtet. Er teilte offenbar die Eigentümlichkeit vieler Künstler, daß er Geld nicht festhalten konnte; auch als gereifter Mann ist er stets in Verlegenheit, obwohl er doch gute Einnahmen hatte. Die Geld-

[1]) Lisini, Tavolette dipinte della Biccherna etc. Tav. I.

bußen, die er zahlen mußte, beziehen sich gewiß zum größten Teil darauf, daß er seinen Verpflichtungen nicht rechtzeitig nachkam. Es begreift sich, daß man einen solchen Mann nicht gut für ein Amt gebrauchen konnte. Nur 1298 wird Duccio als Mitglied der Radota angeführt, was nicht viel sagen will. Diese Radota ist ein Zusatzkollegium, das in wichtigen Fällen dem Consiglio zur Seite trat und verschieden zusammengesetzt war; die Mitgliederzahl erreichte zuweilen eine nicht geringe Höhe, wenn aus jedem Terzo hundert Bürger dafür erwählt wurden.

Das Jahr 1302 bringt dann mehrere Erwähnungen des Künstlers. Zunächst erhält er einen Staatsauftrag; unter dem 4. Dezember bucht der Kämmerer eine Zahlung an Duccio für eine Majestas mit Predella, die auf dem Altar der Kapelle des Stadthauses aufgestellt wurde. Die Tafel ist verschollen[1]). Im April dieses Jahres hatte Duccio seine Schulden nicht pünktlich bezahlt und mußte fünf soldi Strafe erlegen, auf demselben Blatte die gleiche Strafe, er hatte 42 libras geliehen[2]), kurz darauf am 4. Mai abermals fünf soldi aus eben diesem Grunde. Streng[3]) bestraft wurde der Künstler 1302 auf Antrag des Capitano del Popolo, weil er seiner militärischen Dienstpflicht nicht genügt hatte; es galt einen Zug gegen die vielbekämpften Feudalherren der Maremmen. Auch am 4. Dezember mußte sich Duccio zum Camerlingo begeben und fünf libras erlegen, der Bürgermeister hatte ihn verurteilt, „per chagione che sopraprese via di Chomune." Am 22. zahlte Duccio abermals die üblichen fünf soldi. Man sollte denken, der Künstler wäre wirklich arm gewesen, aber 1292 besaß er ein Haus in der Via di Camporegio nahe S. Antonio und noch 1304 nennt er einen Weinberg vor der Stadt sein eigen. Er hat sogar einmal Geld ausgeliehen (1294), es sind allerdings nur

[1]) Duccio bekommt 48 libras = 181,44 M.; also doch wohl ein ziemlich großes Bild, wie es schon der Bezeichnung Majestas zu entnehmen ist; eine thronende Madonna mit Heiligen. Die Tafel befand sich schon 1443 nicht mehr an Ort und Stelle, wenn wir glauben dürfen, daß die Kapelle des Palazzo Pubblico damals so ausgesehen hat, wie es uns der Buchdeckel des Inventars von 1443 zeigt. Das Altarbild ist eine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, keine Majestas. Vergl. Lisini, Tavolette etc. App. Tav. VI.

[2]) Das sind ca. 159 M. [3]) Die Strafsumme betrug 18 lib. 10 sold., ca. 70 M.

33 soldi 6 denare, und der gewissenhafte Lisini berichtet uns, daß Duccio in demselben Jahre „un moggio di vino“ für sechs soldi gekauft hat.

Am 9. Oktober 1308 schließt der Operarius Jacobus der Domopera mit unserm Künstler den Vertrag[1]) für eine Tafel, die auf dem Hochaltar des Domes ihre Stätte finden sollte. Duccio erhält eine gute Bezahlung zugesprochen, 16 soldi täglich[2]); mehr als Niccolò Pisano seinerzeit für die Domkanzel empfing. Eigenhändige Arbeit wird gefordert, alles Material liefert die Domopera. Zudem wird ein festes Monatsgehalt ausgemacht, „quolibet mense, quo dictus Duccius laborabit in dicta tabula“ „decem libras denariorum in pecunia numerata“[3]); an der üblichen Konventionalstrafe fehlt es nicht[4]). Obwohl Duccio nun doch für längere Zeit eine feste Einnahme hatte, nimmt er schon am 20. Dezember desselben Jahres 50 flor. de bono et puro auro et recto pondere von der Domopera als Darlehen[5]). Da er doch selbst keine Aufwendungen für seine Tätigkeit am Dombilde zu machen hatte, kann es sich nur um private Angelegenheiten des Künstlers gehandelt haben. Ob Duccio seine Arbeit rüstig förderte, wissen wir nicht, aber man wäre geneigt, den schlechten Schuldner auch für einen säumigen Arbeiter zu halten. Die Maestà selbst legt diese Vermutung nahe, man glaubt an gewissen Stellen auf eine Unterbrechung in der Ausführung schließen zu müssen; sicher ist, daß die Arbeit an der Tafel ins Stocken geriet, wenigstens blieb uns ein Beschluß der Nove vom 28. November 1310 erhalten, aus dem hervorgeht, daß es mit der Vollendung der Maestà nicht recht vorwärts wollte. Es heißt in der Urkunde „.... et etiam in laborerio nove et magne tabule beate Marie semper Virginis gloriose, sollicite et cum omni diligentia procedatur; ita quod, quam citius fieri poterit, conpleantur...“[6]) (Es war zuvor auch noch von einem opus musaicum die Rede). Möglich wäre es, daß Milanesis nicht datierte Urkunde No. 28[7]) mit dieser Aufmunterung zusammenhinge. Dies Doku-

[1]) Milanesi, Doc. san. I, pg. 166. [2]) Ein Weniges über 3 M.
[3]) ca. 38 M. [4]) 25 libr., ungefähr 95 M.
[5]) Milanesi, Doc. sen. I, pg. 169, (ca. 494 M.).
[6]) Milanesi, op. cit. pg. 175. [7]) Milanesi, op. cit. pg. 178.

ment macht genauere Angaben über die Rückseite, aber da wir doch annehmen müssen, daß am 9. Juni 1311 das ganze Bild fertig war, so dürften wir für die Ausführung der Rückseite nur die Zeit von knapp $6^1/_2$ Monaten rechnen, was in Anbetracht der geleisteten Arbeit sicherlich zu wenig wäre.

In dem Vertrag vom 9. Oktober 1308 heißt es mit Bezug auf das Bild selbst: „cum ipse Duccius accepisset a dicto operario ad pingendum quandam tabulam, ponendam supra maiori altari maioris ecclesie sancte Marie de Senis ...“. Aus diesen Worten kann man nicht entnehmen, ob es sich um eine doppelseitig bemalte Tafel handelt, möglich, daß nur die Vorderseite gemeint ist. Später entschloß man sich zu einer Vergrößerung des Werkes und verlangte auch für die Rückseite Gemälde. (Wenn man von vornherein daran gedacht hätte, so wäre nicht einzusehen, warum nicht der Vertrag für die Rückseite in den Kontrakt vom Oktober 1308 einbezogen sein sollte.) Diese Annahme wird wahrscheinlich gemacht durch die Änderung der Zahlungsweise, denn Duccio wird nicht mehr täglich entlohnt, sondern man bezahlt ihm jedes einzelne Gemälde, das Stück mit $2^1/_2$ fiorini d'oro[1]). Milanesis Abdruck der Urkunde scheint fehlerhaft zu sein, leider habe ich versäumt das Original einzusehen. Es sind 34 Storie, d. h. 26 der Haupttafel, 8 des Aufsatzes (Erscheinungen des Auferstandenen). Diese sollen bezahlt werden wie 38 Storie mit Rücksicht auf 1. die doppelte Größe einiger Tafeln (Einzug, Kreuzigung), 2. die Engel der Bekrönung, 3. weitere Malerarbeit, die nicht genauer bezeichnet, aber offenbar zur Sicherheit gleich ausgemacht wird; was damit gemeint sein kann, läßt sich nicht erkennen, vielleicht haben wir an Bemalung des Rahmens zu denken, an Ornamente und dergl., wie sie sich auf den Rahmen der Zeit finden; (vergl. Siena, Akad. Nr. 47; auch die von mir ergänzten kleinen Dreiecke müssen wir uns bemalt denken). Bei dieser Berechnung bleibt die Predella unberücksichtigt, sie ist schon der Zahl der Bilder wegen nicht mit den Angaben des Dokuments zu vereinen. Selbst wenn die erste Versuchung gefehlt haben sollte, was wohl möglich wäre, so blieben uns immer noch neun Bilder, (die Taufe muß

[1]) Ungefähr 25 M.

vorhanden gewesen sein), diese in das Dokument einzubeziehen ist unmöglich. Merkwürdig genug wäre es, wenn die Tafel am 9. Juni 1311 auf dem Hochaltar ohne die Predellen aufgestellt sein sollte. Das ganze Bild ist doch sorgfältig durchdacht, man kann die Predellen nicht als spätere Hinzufügung auffassen, obwohl sie stilistisch über das Hauptbild hinauszugehen scheinen. Es bleibt kein anderer Ausweg als nach Vollendung der rückseitigen Predella eine Unterbrechung der Arbeit anzunehmen. Für das Dokument vom Oktober 1308 hat es gewiß eine Minuta gegeben, in der an der Hand von Entwürfen für das ganze Werk auch von den Predellen gesprochen wurde. Vielleicht aber ist, wie gesagt, die Ausführung einer Rückseite erst später, etwa 1309, beschlossen worden, wir müßten dann das undatierte Dokument für eine Minuta dieses Vertrages halten und annehmen, daß sie erst ausgefertigt wurde, nachdem Duccio die Predella vollendet und aus unbekannten Gründen seine Arbeit unterbrochen hatte. Bedenklich bleibt es in jedem Fall, daß schon die Szenen der Marienlegende Schülerarbeit verraten, während doch eigenhändige Arbeit des Meisters verlangt wurde. Der Aufsatz der Rückseite ist, soweit er uns erhalten, ganz Schülerarbeit. Es scheint doch, daß Duccio, wie wir sagen, für einen „unsicheren Kantonisten" gehalten wurde. Denn trotz aller verklausulierten Bestimmungen schwört er noch beim heiligen Evangelium „corporaliter tacto libro, predicta omnia et singula observare et adimplere, bona fide, sine fraude, in omnibus et per omnia, sicut superius continetur."

Von der feierlichen Überbringung des Bildes in den Dom am 9. Juni 1311[1]) haben auch die Neueren oft genug gesprochen, indem sie sich auf jenen Bericht des anonymen Chronisten stützten. Es ist ein hübsches, buntes Bild, wie eine freudig erregte Menge in großem Zuge das Kunstwerk an seinen Bestimmungsort führte. Die Glocken läuteten, alle Läden waren geschlossen, man trug Kerzen in den Händen, selbst der Bischof nahm an der Prozession

[1]) Man liest in den Büchern moderner Autoren häufig 1310; das ist falsch, wie aus dem Vertrag vom 28. XI. 1310 und der Zahlungsnotiz an die trombatori hervorgeht. Vergl. Lisini, Notizie, pag. 22, Note; die Notiz ist vom Juni 1311. Ebenda abgedruckt der Bericht des anonymen Chronisten.

teil, auch Musik fehlte nicht; wir haben noch den Zahlungsvermerk an die „trombatori et ciaramella e nachare del chomune di Siena". Andrea Dei gibt die Gesamtkosten des Bildes auf „più di tremilia fior. d'oro" an, eine Summe, die viel zu hoch gegriffen ist. Ich habe versucht, auf Grund der einzelnen Urkunden die Kosten für die Maestà zu berechnen, ein Unternehmen, das ergebnislos sein muß, weil wir keinen einheitlichen Maßstab besitzen; nur das ließe sich sagen, daß Duccio für die Rückseite der Tafel ohne Predella 85 fiorini d'oro hätte erhalten müssen, 50 sind ihm denn auch, laut Vertrag, sofort ausgezahlt worden[1]).

Die Begeisterung beim Einzug der Maestà Duccios in den Dom galt mehr dem Andachtsbilde als dem Kunstwerk; die Überbringung auf den Hochaltar war sozusagen ein religiöser Akt. Die große Wertschätzung, die ihm am alten Standort verblieb, müssen wir auch in diesem Sinne auffassen. Lisini hat ein Stück aus dem Inventar von 1423 veröffentlicht, woraus wir uns eine Vorstellung bilden können, wie sehr man die Tafel verehrt hat. Über ihr sah man drei Tabernakel, von eisernen Stützen getragen, in jedem ein vergoldeter Engel, der Hostie, Kelch und Tuch haltend, zu dem ministrierenden Geistlichen herabschwebte[2]). An den Seiten standen vier leuchtertragende Engel, je ein Paar für die Vorderseite und die Rückseite. Ein Purpurvorhang konnte vor das Bild gezogen werden, ein anderer mit seidenen Fransen geschmückt, in der Mitte bemalt, diente zum Schutz der Predella[3]). Noch 1483 hat der Altar diese Ausschmückung getragen, wie uns ein Buchdeckel erraten läßt[4]); erst 1506 mußte Duccios Meisterwerk seinen Platz räumen. Der Hoch-

[1]) Für die Rückseite hätte Duccio demnach 821 M. erhalten. Eine Berechnung der Kosten ist natürlich möglich, wenn man $2^1/_2$ fior. d'oro als Einheit zugrunde legt. Das ergäbe dann: Predella der Rückseite 10 Tafeln, vordere Predella 9 Tafeln (die Propheten für 2 gerechnet), das Mittelbild den 26 Tafeln der Rückseite gleich gesetzt, 8 Bilder im Aufsatz, die Engel für 4 storie genommen, zusammen 95 Tafeln. Das ganze Werk brachte dem Künstler demnach, jede Tafel zu 2,5 fl. gerechnet, 237,5 fl. oder ca. 2345 M. Nehmen wir für die Kosten des Materials die gleiche Summe, so kommen wir auf rund 500 fl., was doch reichlich gerechnet ist, und der Chronist spricht von 3000 fl. also 29610 M.!

[2]) Wohl ein einfacher Mechanismus mit Rollen und Schnüren.

[3]) Lisini, Notizie pg. 23f. Über das weitere Schicksal des Bildes ebenda.

[4]) Lisini, Tavolette. Tav. 46. Jan. 1483.

altar wurde auf die Chorerhöhung verlegt und Vecchiettas Bronzetabernakel aufgerichtet. Die Maestà ist nun nach wechselnden Schicksalen, auseinandergenommen und verstümmelt (Rückseite und Vorderseite sind auf besonderen Brettern gemalt), zu musealer Ruhe in die Domopera eingezogen, und wenn sie heute die alte Wertschätzung wiedergefunden hat, so möchte man ihr dazu noch eine bessere Aufstellung wünschen.

Das Dombild ist Duccios bedeutendste und umfangreichste Leistung; später hat er, wie es scheint, nicht mehr viel geschaffen; Nachrichten fehlen. Von ihm selbst hören wir wenig; möglich, daß ein unruhiges Leben seine Kräfte frühzeitig aufzehrte. Seine Geldverlegenheiten scheinen auch jetzt noch fortbestanden zu haben, denn im Juni 1313 entlieh er wieder 40 lib. den. sen. auf die Zeit von 6 Monaten. Damals hat Duccio in dem Hause an der Porta Stalloreggi gewohnt, in der Casa dei Muciatti, wo auch die Maestà gemalt wurde. 1898 ist auf Anregung Lisinis dort eine Tafel angebracht worden, die der Erinnerung an „den Vorläufer Giottos" gewidmet ist. Davidsohn[1]) endlich hat nachgewiesen, daß Duccio Anfang August 1319 gestorben ist. Er hinterließ eine Witwe, Domina Taviana, und 7 Kinder, die am 16. Oktober auf die Erbschaft ihres Vaters verzichteten; sie bestand offenbar nur aus Schulden. Jener Giovanni di Duccio[2]), der eine Madonna in San Domenico in Carpentras bezeichnet hat, ist kaum ein Sohn Duccios, denn unter den Namen der Kinder im Protokoll vom 16. Oktober 1319 findet sich kein Giovanni.

[1]) Repert. f. Kunstw. Bd. 23, 1900, pg. 313.

[2]) Vergl. Giacomo de Nicola, L'Affresco di Simone Martini ad Avignone. L'Arte 1906 pg. 336.

Wenn ich hier den Versuch unternehme, die einzelnen im Werdegange Duccios wirksamen Elemente und deren Herkunft bloßzulegen, so muß ich zunächst kurz das Material vorweisen, auf das ich mich stütze. Das Wichtigste ist des Künstlers Hauptwerk, die Maestà, dazu kommen jene Bilder, deren Zuteilung an Duccio übereinstimmend anerkannt wird; auch die Madonna Rucellai nehme ich schon hier als sein Werk, weiter unten sollen dann alle diese Zuschreibungen begründet werden.

Fragt man danach, auf welchen Grundlagen sich die Kunst Duccios entwickelt, so ist es das Natürlichste, den Allgemeinbesitz der Zeit, da Duccio die ersten tastenden Schritte tut, auseinanderzulegen. Dieser Allgemeinbesitz heißt seit Ghiberti Maniera greca, heute öfter Maniera bizantina, und bezeichnet zunächst die Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien; das Wort soll auch hier in diesem Sinne verstanden werden, obwohl man schon in San Vitale und in San Apollinare in Ravenna den Ausdruck brauchen könnte. Von diesen Mosaiken an über die byzantinisierende Fresko- und Tafelmalerei bis zum Kuppelmosaik des Andrea Tafi im Baptisterium zu Florenz, also weit über ein halbes Jahrhundert lang, kann man das Einströmen des byzantinischen Stils in vielfachen Etappen verfolgen. Das ist nicht verwunderlich, denn Italien blieb während des ganzen Mittelalters durch mancherlei Beziehungen mit dem oströmischen Reiche verbunden. Tore für den Byzantinismus sind naturgemäß jene Orte, in denen eine vorgeschrittenere politische, kommerzielle oder geistige Entwickelung das Bedürfnis nach Kunst rege machte, also der Süden Italiens, die großen Seestädte und die Hauptklöster der neuen Orden. Der fremde Stil lebte, wenigstens bis zum 12. Jahrhundert, neben einer einheimischen Kunsttätigkeit, es gibt bis zu dieser Zeit eine italienische Malerei, die zwar roh und unbeholfen, doch frei von östlichen Einflüssen ist. Im 12. und

13. Jahrhundert ändert sich das. Man darf nun nicht mehr von Nachahmung vereinzelter byzantinischer Werke reden, die teils eingeführt, teils von byzantinischen Künstlern selbst in Italien gearbeitet wurden, man muß von einem byzantinisch-italienischen Stil sprechen. Es sind jetzt weniger byzantinische Künstler, die in Italien wirken, es sind vielmehr Italiener, die vielleicht in Byzanz selbst, hauptsächlich aber an byzantinischen Denkmälern auf italienischem Boden sich geschult hatten, oder es sind italienische Gehilfen, die von den mittlerweile heimgezogenen Fremden in die östliche Art der Kunstübung eingeführt worden waren und nun im Sinne ihrer Lehrmeister selbständig weiterarbeiteten. Wenn auch das ganze Dugento hindurch der byzantinische Kunstimport nicht aufgehört hat, die italienischen Künstler zur Nachahmung zu reizen, wenn man sogar noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts hin und wieder auf Gemälde stößt, die weniger Umbildungen als Nachbildungen östlicher Vorlagen zu sein scheinen, so ändert dies doch nichts an der Tatsache, daß man sich der byzantinischen Kunst bemächtigt, sie italianisiert hatte und auf diesem nun einheimisch gewordenen Stil weiterbaute. Eine solche Aufnahme und Assimilierung des byzantinischen Stils muß vorausgesetzt werden, denn der tiefgehende Einfluß, die grundlegende Wichtigkeit der fremden Kunst sind allein aus einer Nachahmung einzelner byzantinischer Vorbilder nicht erklärbar. Daß es sich hier wirklich um einen Stil handelt, wird schon deshalb leicht erkannt, weil die Maniera bizantina auf allen Gebieten der Malerei herrscht, im Mosaik, im Fresko, im Tafelbild, in der Miniatur, wenn auch der byzantinische Einschlag nicht überall gleich stark ist. Der Ausdruck „Maniera bizantina" bezeichnet also den italo-byzantinischen Mischstil, eine Vermengung und Verschmelzung antiker, altchristlicher, einheimisch italienischer Elemente mit der wiederholt und an verschiedenen Stellen Italiens eindringenden byzantinischen Kunst.

Bei dieser Übertragung von Osten nach Westen muß der byzantinischen Miniatur eine entscheidende Vermittlerrolle zugefallen sein, denn wo die Maniera bizantina auch auftritt, überall verrät sie den Zusammenhang mit der Buchmalerei des Ostens. Die Miniatur ist die beweglichste Kunst des Pinsels; illuminierte Codices können

in abgelegene Orte dringen, wo es an monumentalen Denkmälern fehlt. Daneben haben aber noch andere Kunstarten zur Verbreitung des byzantinischen Stils beigetragen, z. B. kleine Mosaiktafeln oder die plastische Kleinkunst; an Relieftafeln in Elfenbein, Speckstein, Holz, Bronze, Silber hat es nicht gefehlt. Die monumentalen musivischen Malereien und Fresken, die von Byzantinern oder unter deren Anleitung von Italienern ausgeführt worden waren, standen ebenso zur Anregung und Belehrung offen. Byzantinische Tafelbilder im eigentlichen Sinne scheinen während des Dugento nur in geringer Zahl nach Italien gekommen zu sein, wir können nur selten aus Bildern der Maniera bizantina unmittelbar auf östliche Vorlagen (Tafelbilder) schließen.

Duccio ist vor allem Tafelmaler; daß er Fresken ausgeführt habe, darf man für unwahrscheinlich halten; daß er Buchmaler gewesen sei, wäre möglich, ist wahrscheinlich, obgleich uns Beweise dafür fehlen. Wir werden uns also, wenn wir den Nährboden der Kunst Duccios kennen lernen wollen, in erster Linie mit dem Tafelbild der Maniera bizantina beschäftigen müssen; schon eine oberflächliche Betrachtung der Arbeiten Duccios weist uns in diese Richtung.

Lange Zeit hat man auch an der echten byzantinischen Kunst nichts weiter als Leblosigkeit und Schematismus gesehen; es war darum nur folgerichtig, wenn man die Maniera bizantina für den schwächlichen, verrotteten Ableger des ohnehin Erstarrten hielt. (Zimmermann spricht wegwerfend von „byzantinisierendem Schlendrian".) Eines ist aber so unrichtig wie das andere. Ich selbst kann sogar erklären, vor Bildern des Mischstils nicht selten eigentümliche und nachhaltige künstlerische Eindrücke empfangen zu haben.

Für jenes falsche Urteil findet sich leicht der Grund; man hatte oft ganz unzulängliche Vorstellungen von östlicher Kunst und damit auch von der Maniera bizantina. Man nahm sich gar nicht die Mühe, unbefangen vor diese Inkunabeln zu treten und grub sich dadurch von vornherein den Boden einer richtigen Wertung des Mischstils ab. An Beschäftigung mit seinen Erzeugnissen hat es nicht gefehlt; Rumohr[1]) urteilte schon vor fast einem Säku-

[1]) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen. 1827, Bd. II.

lum treffender darüber als mancher Gelehrte von heute. Aber die Tafelbilder sind damals und später ziemlich schlecht dabei gefahren. Zwar hat man das Material zusammengetragen, hätte es aber viel ausgiebiger nützen können, wenn man mehr auf die Qualität der Arbeiten gesehen hätte; es gibt gute und schlechte Tafeln der Maniera bizantina, was soll man aber zu einem Urteil sagen, das nur auf das Schlechte aufgebaut ist?

Besonders Crowe und Cavalcaselle, Zimmermann und Venturi gebührt das Verdienst, das Bildermaterial gesammelt zu haben, neuerdings hat Emil Jacobsen die Tafeln in Siena gewürdigt. Einsichtsvoll, die Grundlinien klar zeichnend, sprach Thode[1]) im Repertorium über die Maniera bizantina. Vor allem war es wichtig, daß er den beliebten Standpunkt, hier nur Roheit zu sehen, verließ und in dem Absterbenden zugleich das Zukunftsstarke erkannte. Der italo-byzantinische Mischstil macht im Dugento eine Entwickelung durch, die auf größere Freiheit, auf seelische Belebung hinführt; das wird am besten dadurch bewiesen, daß die Fresken im Chor der Oberkirche zu Assisi dieser Kunstübung angehören; auch im Tafelbild läßt sich der Fortschritt erkennen. Die Maniera bizantina hat hier ebenfalls verschiedene Entwicklungszentren gehabt; diese einmal klar herauszuschälen, ist eine Forderung an die Zukunft, denn bis jetzt hat man noch kaum versucht, die Sichtung des Materials auf lokale Gruppen hin zu unternehmen. Die Maniera bizantina muß als der Mutterboden angesprochen werden, auf dem die neue Kunst wächst; diese hat dem verschrieenen Erbgut viel mehr zu danken, als man gewöhnlich glaubt; für Giotto zum Beispiel würde eine systematische Untersuchung nach dieser Seite hin doch wohl manches Überraschende bringen[2]).

[1]) Zimmermann, Giotto, Leipzig 1899.

Venturi, Storia, Vol. V, 1907.

Jacobsen, Das Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena, 1907.

Thode, Studien zur Gesch. d. ital. Kunst im 13. Jahrh. Rep. f. Kunstw. XIII, 1890. Vergl. auch Dobbert, Zur byz. Frage. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsmlg. XV, 1894.

A. Schmarsow, Masaccio, Leipzig 1899.

[2]) Es sollte heute nicht mehr möglich sein über Giotto zu schreiben, ohne die byzantinische Grundlage seiner Kunst wenigstens zu berühren wie es erst kürzlich wieder Axel L. Romdahl tat. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsmlg. Bd. XXXII, 1911.

Zur allgemeinen Charakteristik des merkwürdigen Mischstils diene folgendes. Die Maniera bizantina benutzt die Ausdrucksmittel der byzantinischen Malerei, besonders ihre Technik; Landschaft, Perspektive, Raumvorstellung — wenn man davon hier überhaupt reden darf — unterscheiden sich kaum von der byzantinischen Kunst, sie werden aber einer stärkeren Schematisierung unterworfen. Die byzantinischen Kompositionsgebräuche gehen fast vollständig in die Maniera bizantina ein, desgleichen der Kopf- und Figurentypus. Das byzantinische Prunkgewand verschwindet im Lauf des Dugento; die Ikonographie ist byzantinisch, erfährt aber mancherlei Wandlungen. Gegen Ende des Zeitraumes werden die Kopftypen weicher, der starre Faltenschematismus löst sich, Perspektive und Raumgefühl zeigen Ansätze zur Belebung.

Es wird nötig sein, dem eben nur in Umrissen gegebenen Bild einige Farben hinzuzutun. Die Maniera bizantina steht selbstverständlich im Banne der mittelalterlichen Anschauung, die an Stelle des Individuums die Art setzt. So wird die Kunst zum Aneinanderreihen der allgemeinen Begriffe. Man malt nicht einen Baum, sondern „den" Baum, nicht ein Haus, sondern „das" Haus, nicht eine Stadt, sondern „die" Stadt. Man sieht ein paar Häuser, hochragende Türme vielleicht, das Ganze umgeben von der Stadtmauer mit ihren Toren; also eine Abkürzung des Naturvorbildes, ein konventionelles Zeichen, das als Formel von Hand zu Hand weiter läuft, ohne wesentliche Veränderungen zu erfahren. Ähnliche Formeln hat man für die Architektur, die Landschaft, die Menschen, für die Wiedergabe des einzelnen Vorganges als ikonographischen Typus. Kallab hat über die Landschaft, die Architektur, Perspektive und Raumauffassung der byzantinischen Kunst vortrefflich geschrieben. Man kann seine Ausführungen auch für die Maniera bizantina gelten lassen, wenn man hinzufügt, daß die gebrochene byzantinische Linie auf italienischem Boden viel von ihrer Härte verliert, die Eckigkeit zur Rundung abgeschliffen wird. Während die monumentale Kunst die byzantinischen Formen reiner bewahrt, verfallen sie im Tafelbild einer Verwilderung[1]). Kallabs schöne

[1]) Doch hat auch die byzantinische Kunst „den kalligraphisch geschwungenen Kontur", besonders in späterer Zeit. Vergl. Kallab, Die toscanische Landschaftsmalerei im

Arbeit enthebt mich der Pflicht, auf die von ihm behandelten Gebiete ausführlicher einzugehen.

Die byzantinische Kunst kennt den Innenraum nicht[1]) und macht nur geringen Unterschied dazwischen, ob ein Vorgang sich im Hause oder im Freien abspielt. Will sie das „im Hause" andeuten, so muß ein Thron, eine Mauer, eine Gebäudekulisse im Hintergrund dies versinnlichen. Über diese Mauern hängt sie Tücher, Vorhänge, die sagen sollen, es handle sich um einen Innenraum[2]). Das ist ein alter Brauch, der seinen Ursprung in der Antike hat und durch die Erinnerung an reichliche Verwendung von Vorhängen in den altchristlichen Basiliken eine Steigerung erfuhr. Die Maniera bizantina folgt diesem Brauch, ich erwähne es, weil bei Duccio noch spärliche Reste davon erhalten sind. Unter den Architekturen des italo-byzantinischen Mischstils fehlt natürlich der Kuppelbau nicht, doch verschwindet er bereits in der zweiten Hälfte des Dugento.

Die Landschaft wird aus Bergkulissen wie in Byzanz gebildet. Diese sind häufig nicht mehr wie dort in langgezogene Bündel geschichtet, vielmehr ist das, was Felsriffe, Klüfte vorstellen soll, zur Arabeske geworden. Ein bergähnlicher Umriß wird mit einer ganz willkürlichen Farbe angefüllt, darauf vollführt dann der Pinsel in einem helleren Tone, oft auch in Weiß, ein eigentümliches Liniengebilde; das Ganze bedeutet Berg. Gewöhnlich steigt die Berglinie von links nach rechts langsam an, um in kurzem, steilem Abfall wieder den Boden zu erreichen. Wie nichts in dieser Kunst um seiner selbst willen besteht, so hat auch die Architektur und die Landschaft keine Eigenberechtigung. Beide sind nur dazu da, um den Menschen, die vor diesem Hintergrund auftreten, eine Stütze zu geben. So kommt es, daß die Figuren meist von dem Umriß der Berglinie oder der Architektur gefaßt werden. Handelt es sich z. B. um eine Szene, in der zwei feindliche Parteien einander gegenüber gestellt werden sollen, so wird jede der beiden Gruppen von

14. und 15. Jahrhundert. Jahrb. d. Kunstsmlg. d. allerh. Kaiserh. 1900, pag. 21, überhaupt sein Kapitel V.

[1]) Vergl. Wulff, op. cit. pag. 105.

[2]) Vergleiche dazu: Holtzinger, Altchristliche Architektur. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin. 1891, pag. 105. Strzygowski, Das Edschmiadzin Evangeliar. 1891, pag. 58.

der Kulisse eingerahmt, und zwar so, daß immer noch eine klare Scheidung, ein Intervall, den Gegensatz deutlich macht. Für die Bäume hat man mehrere Formen; sie entstehen einmal dadurch, daß man das Detail auseinanderzerrt; ein einzelnes Blatt oder mehrere Blätter sitzen an einem Blattstil, der sich zum Stamm verdickt; zum andern ist der Baum nur ein formelhaft stilisiertes Abbild des in der Natur Gesehenen, man hat ihn „Pilzbaum" genannt. Daneben bemerkt man ungefähr um die Mitte des Dugento eine andere Form, die ich den „heraldischen Baum" nennen möchte; sie ist mir am häufigsten in Siena begegnet. Die Krone des sich gabelnden Stammes wird aus Zweigen gebildet, die sich rechts und links mehr oder weniger regelmäßig an die Äste ansetzen. Jeder Zweig gleicht in seiner Fiederung einem sehr langen Akazienblatt, die einzelnen Blättchen sind herzförmig wie bei der Linde. Diese Bäume sind vollkommen flächenhaft, die Zweige liegen wie die Rippen eines Blattes in einer Ebene. Aus der nordischen Miniatur scheint diese Form zu stammen und hat offenbar in der Schule Guidos da Siena schon frühzeitig Bürgerrecht erworben.

Auch für Raum und Perspektive hat man die Ausdrucksmittel der byzantinischen Kunst, doch wird nicht ganz so willkürlich wie dort verfahren. Im Lauf des Dugento ist ein geringer Fortschritt in der Raumauffassung zu bemerken. Das allgemeine Schema ist ein schmaler Bodenstreifen, an den die Hintergrundkulisse herangeschoben wird; den Übergang zwischen beiden sucht man wohl zu verschmelzen, oft aber schneidet die Bodenlinie die verkürzten Seiten der Gebäude gerade ab. Man hat ja Vorstellungen von der Mehrseitigkeit der Dinge, aber was zustande kommt, sieht doch so aus, als fehle den Häusern der Rücken, als habe man die Seitenflächen nach vorn aufgeklappt, so daß sie mit der Vorderseite des Hauses einen stumpfen Winkel bilden. Das ganz willkürliche Umbrechen der Friese, der Simse und Dachkanten scheint nur in der ersten Hälfte des Dugento häufiger benutzt worden zu sein. Versuche in die Tiefe zu bauen, lassen sich erkennen, z. B. in dem Bilde der Akademie zu Siena (Nr. 8, Einzug in Jerusalem); es wird der Mitte des Dugento entstammen und gehört fraglos in den Kreis der Schule Guidos. Mehrere Bergkulissen werden hintereinander

gesetzt, zwischen ihnen sehen die Menschen mit Kopf und Brust hervor, einer immer höher als der andere, womit gesagt werden soll, daß sie vom „Gebirge herabkommen". Auf dem letzten Berge steht dann das beliebte kleine Stadtbild, das eben, weil es so klein ist, den räumlichen Eindruck des Ganzen verstärkt. Feinere Mittel, den Blick in die Tiefe zu ziehen, um so die räumliche Wirkung zu erhöhen, darf man nicht erwarten; dem verlorenen Profil begegnet man niemals, von Rückenfiguren ganz zu schweigen. Volle Vorderansicht oder reines Profil sind das Übliche, auch das Viertelprofil wird häufig angewendet.

Von einer bestimmten perspektivischen Regel kann nicht die Rede sein; am folgerichtigsten hält man schließlich noch die übermäßige Aufsicht fest. Im Grunde bleibt diese Kunst natürlich ganz flächenhaft, aber sie bewahrt sich ein Gefühl für die Schönheit und Harmonie der Flächenfüllung, das sie dem byzantinischen Monumentalgefühl verdankt.

Hier darf man vielleicht auch den Gruppenbau erwähnen; Versuche, die Gruppe als räumliches, plastisches Gebilde aufzufassen, werden nicht gemacht. Sie bleibt ganz flächenhaft, durchaus beherrscht von dem, was man die „unvollständige senkrechte Staffelung" genannt hat[1]). Wie wenig räumlich, wie sehr ornamental man denkt, beweist die Tatsache, daß man von den in zweiter oder dritter Reihe stehenden Personen nur die Köpfe und, wenn nötig, ein Stück des Oberkörpers zeigt, das Übrige aber gern wegläßt, selbst dann, wenn zwischen den einzelnen Figuren der vordersten Reihe hindurch von der zweiten etwas sichtbar sein müßte. Doch versucht man im späten Dugento bereits der Isokephalie gerecht zu werden.

Mit der Freude an geschmackvoller Flächenverteilung muß starke Hinneigung zum Linearen sich vereinen. Man wird dem Wesen der Maniera bizantina nicht gerecht, wenn man nicht mit Nachdruck ihr eigentümliches Lineargefühl betont. Am klarsten zeigt es der Akt des Kruzifixus. Merkwürdig ist, wenn man so sagen darf, die Zähigkeit der Linie; man scheut sich ihren Zug

[1]) Vergl. dazu die Arbeit von Wulff: „Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht". Kunsthistorische Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907.

abzubrechen, und der betrachtende Kunstfreund kommt zuweilen auf den Gedanken, der Künstler habe sich die Aufgabe gestellt, den Kopf Christi in einem Linienzug auf die Tafel zu bringen. Die Linie ist im allgemeinen nicht ohne Kraft, besitzt sogar hin und wieder eine Art von Anmut. Das Spielerische, Willkürliche in ihr läßt es aber selten zu einem klaren Ausdruck dieser beiden Eigenschaften kommen. Das Blutgerinsel an den Nägelmalen, die Blutstrahlen der Seitenwunde werden zu Linienspielen, der Nabel zum schneckenförmigen Ornament. Auch bei der Angabe von Muskeln, bei der Andeutung des Knochengerüstes kommen die Künstler zu ähnlichen schematischen Liniengebilden, in denen man nur mit Mühe die Reste antiker Modellierungsweise wiedererkennt. Übrigens besitzt schon die Maniera bizantina eine Vorliebe für die Goldlinien der Gewandsäume; sie sind meist scharf gebrochen, aber es finden sich doch zahlreiche Beispiele, die als Vorstufen der „melodiösen“ Linie aufgefaßt werden dürfen. Die oben erwähnte Zähigkeit der Linie, der Wunsch des Künstlers, den Pinsel wieder zum Anfangspunkt zurückkehren zu lassen, scheint die Veranlassung für das zu sein, was ich das Mosaikartige der Maniera bizantina nennen möchte. Der ganze Körper wird in kleine, in sich abgeschlossene Flächen zerlegt, jeder Finger entsteht für sich, ebenso der Handteller, Daumen und Ballen, Unterarm, Oberarm, Kopf, Hals, Brust, Bauch usw. Diesem ganzen Verfahren liegt der Wunsch zugrunde, dem Körper Rundung, Volumen zu geben. Die Modellierung mit Linien mißlingt aber, und der Eindruck bleibt ganz flächenhaft. Daß auf diese Weise das Ganze nicht vollständig zerfällt, ist nur der eigentümlichen Kraft zu danken, mit der man es immer noch versteht, die vielen Teile durch eine bis zu gewissem Grade groß empfundene Umrißlinie zusammenzubinden. Auch diese Kraft ist offenbar ein Rest des hohen byzantinischen Monumentalgefühls. Hier wäre schließlich auch der Ort, der Ornamentik zu gedenken, sie zehrt, wie es nicht anders sein kann, vom byzantinischen Erbe.

Die Menschen, die diese Welt aneinander gereihter Formeln beleben, haben viel, sehr viel vom Byzantinischen angenommen. Im allgemeinen pflegt man den kurzen, gedrungenen Typus mit

rundem Kopf mehr für national-italienisch auszugeben, während der übermäßig langgestreckte, hölzern steife Mensch aus dem Byzantinismus hergeleitet wird. Grenzlinien sind schwer zu ziehen. Die byzantinische Kunst wurzelt ja ebenso im Altchristlichen wie die einheimisch italienische; wer vermag da mit Sicherheit bestimmte Scheidungen zu machen, zumal uns die frühbyzantinische Kunst noch dunkel genug ist.

Die Gestalten der Maniera bizantina sind schlank und hoch, die Glieder dünn und steif, Füße und Hände zu klein, die Finger schmal, langgestreckt, gelenklos. Ein durchgehender Gesichtstypus läßt sich kaum feststellen, vom langgezogenen, spitz zulaufenden bis zum kreisrunden Antlitz werden alle Mittelstufen durchlaufen. Man bewegt sich stets in Extremen, neben dem hageren, mürrischen, eingefallenen steht das runde, volle, gedunsene Gesicht. Dem entspricht die Art, den Augen, der Nase, dem Munde Verhältnisse zu geben. Die Nase ist dünn, überlang, der Nasenrücken schmal, die Flügel treten stark gerundet hervor, wie um den gleitenden Linien ein plötzliches „Halt" zu gebieten. Die Brauen wölben sich hoch in scharfen, fast halbkreisförmigen Bogen, unter denen die Augen bald groß und rund, bald mandelförmig geschlitzt mit ängstigender Unbeweglichkeit hervorstarren. Der Mund ist klein, die Lippe allzuvoll. Die Oberlippe wird oft ganz dünn, lang, geradlinig hingesetzt, fast ohne Schwingung, die Unterlippe fügt sich kurz und voll daran, so daß sie nur die beiden mittleren Viertel der Oberlippe berührt. Dadurch scheinen die Mundwinkel merkwürdig auseinandergezogen. Diese Stilisierung hat sich noch in der Schule Duccios erhalten (bei Meo da Siena). Überhaupt scheint ein innerer Zwang die Künstler zu beherrschen, gegen die scharfe, fast harte Gerade die starke Ausrundung zu setzen. Das Kinn tritt voll, fast kugelig heraus, die Ohren sind beinahe Ornamente. Die Haare werden scharf gezeichnet und legen sich in schematischen Wellen um den Kopf. Die Locken, die auf die Schultern des Kruzifixus herabfallen, bezeugen in ihren Umrissen wieder das eigentümliche Liniengefühl des Mischstils.

Man hat diese Köpfe viel gescholten, sie mürrisch, versteint, Beklemmung erweckend genannt; damit ist gewiß etwas Richtiges

gesagt; zumal der tote Christus kann in seinen Zügen etwas Grausenerregendes haben. (Ist es zu verwundern, daß man im Jahrhundert der Flagellanten die Leiden des Herrn fast wollüstig nacherleben will?) Daneben steckt in dieser Kunst doch etwas von einer träumerischen Anmut. Bekanntlich hat man die innige Beziehung zwischen Mutter und Kind auf die Rechnung der italienischen Kunst gesetzt; es als eine ihrer ersten Taten angesehen, die starre, frontal sitzende Theotokos zur liebenden, zur zärtlichen Mutter gemacht zu haben. Aber dieser, dem Antlitz der Mutter sich innig anschmiegende Knabe entstammt der byzantinischen Kunst. Das Verdienst der italienischen Malerei liegt darin, diesen Typus, der doch in Byzanz etwas Starres, Unbelebtes hat, mit Fleisch und Blut erfüllt zu haben. Was dort Zärtlichkeit sein sollte, ist hier blutwarme Innigkeit geworden. Man betrachte die schöne Madonna des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin[1]) und man muß den feinen Zug träumerischer Wehmut in dem Oval des Gesichtes, in der zärtlich verhaltenen Neigung des Kopfes, in den großen bangen Augen der Mutter Maria doch sehen. Das sind gewiß nur Ansätze, aber diesen Ansätzen verdankt Duccio, verdankt Cimabue die Anmut seiner Engel und Madonnen.

Also auch in der Maniera bizantina darf schon von einer Beseelung geredet werden, doch beschränkt sich diese fast ausschließlich auf den Madonnenkopf. In kleinen Geschichten ist erst gegen das Ende des Dugento davon zu spüren. Die Ausdrucksbewegung enthält kaum mehr als eine Anzahl überlieferter Formeln. Von der vorgestreckten, redenden Hand an, die ihren Ursprung bekanntlich im antiken Rednergestus hat, bis zu den hochgeworfenen Armen als Zeichen leidenschaftlicher Klage — alles seit Jahrhunderten gebrauchte Mittel, das Seelische nach außen hin sichtbar zu machen. Die leise, mehr innerliche Klage wird dadurch versinnlicht, daß die Wange des zur Seite geneigten Hauptes sich in die Hand schmiegt; wir kennen diese Stellung von den Statuen trauernder Mädchen der Antike. Das Raufen der Haare, das Schlagen der Brüste lassen sich weit zurückverfolgen und sind in Osten wie Westen offenbar den Künstlern geläufig.

[1]) Nr. 1663.

Eben weil es sich um altüberlieferte Typen handelt, die oft ohne Verständnis nachgeahmt werden, vermißt man so sehr das Lebendige darin. Nicht anders ist es mit der bloßen Bewegung, dem Gehen und Laufen; sie wirken matt und lahm, oder hastig, überspannt, würdelos. Der Verkündigungsengel stürmt zu Maria hinein, wie ein Angreifer den feindlichen Gegner überfällt. Dabei ist das Verhältnis zur Bodenfläche unklar, die Menschen stehen und gehen nicht, sie schweben über dem Boden, das hat seinen verständlichen Grund in dem noch unentwickelten Gefühl für den Raum.

Befragt man die Form der Gewänder[1]) über den Zusammenhang mit dem Osten, so darf ihr Zeugnis nicht zu hoch angeschlagen werden. Man kann gerade für diese Zeit nicht vorsichtig genug damit sein, aus Gewandformen auf Stilzusammenhänge zu schließen. Die Grundlage für die männliche Kleidung bilden Tunika und Pallium; die Tunika erscheint in zwei Formen, einmal als lange (Tunika talaris), dann als gekürzte, die bis zu den Knien reicht. Der Herr, seine Jünger und Schüler, oft auch die Engel tragen die erste Form, das Pallium nach Art der Tunika exomis, die den rechten Arm und die rechte Schulter frei läßt. Dies ist das antike Philosophengewand, im Osten wie im Westen seit altchristlicher Zeit allgemein für heilige Personen gebräuchlich. Entsprechend der Vorliebe der Byzantiner für höfisches Zeremoniell, wird das Gewand, je höher eine Person der Rangordnung nach steht, sei es in weltlichem Sinne, sei es in der Abstufung nach der Heiligkeit, um so reicher bedacht. Schon die Engel lassen unter dem Pallium die an Hals und Brust mit breiten, oft edelsteingeschmückten Streifen verzierte Dalmatika sehen, die weitärmelig, nie gegürtet ist und am feierlichsten wirken soll, wenn sie bis zu den Knöcheln reicht. Der König legt sie an, wie in Byzanz, über der engärmeligen, geschürzten Tunika; breite Schmuckstreifen an den Ärmeln und dem unteren Saum vermehren die äußeren Zeichen seiner Würde. Über der Dalmatika trägt er die auf der rechten Schulter gespangte oder geknüpfte Chlamys, die lang herabwallt.

[1]) Für diesen Abschnitt stütze ich mich besonders auf die treffliche Arbeit von Wilpert, Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten. Köln 1898. In zweiter Linie auf Weiß, Kostümkunde. Stuttgart 1881.

Das Tablion habe ich nicht immer mit Sicherheit feststellen können, aus dem eingesetzten farbigen Tuchstück wird, wo es vorkommt, ein Zierat, das man sich gestickt vorstellen darf[1]). Der Clavus[2]) ist selten und wandelt sich oft zur mehrfarbigen, ornamentalen Borde, ist aber auch in der alten, schlichten Form gebräuchlich. Das Lorum[3]) trägt nur noch der Christusknabe in den großen Madonnenbildern, die Segmenta[4]) fehlen überhaupt. Die Krieger zeigen unter der meist abgekürzten Chlamys hohe Schnürstiefel, die gleichfalls in der byzantinischen Kunst ihr Vorbild haben. Für das „Volk" verwendet man durchgehend die kurze Tunika, die gegürtet wird. Die Beine sind mit enganliegenden Hosen bekleidet, während Hirten und gemeines Volk ihre Tunika auf beiden Hüften noch einmal schürzen, so daß sie vom Gürtel bogenförmig herabhängt[5]). Beine und Oberschenkel bleiben nackt, die Füße werden von kurzen Stiefeln geschützt. Bischöfe und Geistliche erscheinen im Ornat, Mönche in der Ordenstracht, die Pharisäer oder Juden in Tunika und Paenula, das Haupt von einem weißen Kopftuch umhüllt. Daneben begegnet man noch bei dem „Volk", aber auch bei heiligen Personen und Engeln, einem Mantel, der über der Brust geknüpft oder gespangt ist und offenbar von der altchristlichen Lacerna abstammt, er ist aber länger als diese und reicht bis zu den Knien. In der Ornamentierung der Prachtgewänder zeigt sich der Zusammenhang mit Byzanz deutlich, besonders in jenem Kreismuster, das Kreis neben Kreis die Kleider bedeckt und einer seit dem zehnten Jahrhundert in Byzanz aufkommenden Mode entlehnt ist.

Die Grundlage für das Gewand der Frauen ist die Tunika,

[1]) Obwohl das Tablion in Byzanz nur an der Chlamys vorkommt, darf man, denke ich, den Ornamentstreifen am Pallium Christi (Weltgericht, Grosseto, Dom) als eine Erinnerung an das Tablion auffassen.

[2]) Clavus heißt der mehr oder weniger breite Streifen, der rechts und links, über die Achseln hinweg bis zum unteren Saum herabläuft.

[3]) Das Lorum findet sich ähnlich dem Clavus am Ärmelansatz und ist ein schmaler Streifen, der unter der Brust endet.

[4]) Segmenta heißen die kreisrunden Purpurflecken, die auf der Brust und auch wenig über dem Saum der Tunika angebracht werden.

[5]) Diese Form ist herkömmlich für einen seit alters bevorzugten Propheten: Daniel.

die hier auf dem Boden schleppt, und jenes Gewandstück, das dem Pallium der Männer im Schnitt entspricht und in der frühchristlichen Kunst Palla heißt; es wird über den Kopf gezogen, umgibt den ganzen Körper und läßt nur das Gesicht frei. Selten fehlt darunter die byzantinische Haube, die aus einem um den Kopf gelegten Tuch besteht und mit bunten Bändern durchflochten wird; man bevorzugt dafür in der Maniera bizantina die ziegelrote Farbe. Das repräsentative Gewand der thronenden Madonna wird reichlich geschmückt. Sie trägt über der schlichten Tunika eine zweite, weitere; diese ist halbärmelig, wird nach Art der Dalmatika, mit breiten Streifen geziert und durch ein Tuch, das unter der Brust geknüpft ist — seine Zipfel fallen breit herab — gegürtet. An Stelle des Tuches tritt zuweilen eine goldene Schnur, deren Enden vom Knoten lang herabhängen. Über der Tunika liegt dann die Palla, die wie das Pallium der Männer angelegt ist, wenn sie nicht über den Kopf gezogen wird. Das Haupt wird oft von einem Kopftuch oder von einem dünnen Schleier bedeckt; er fällt tief in die Stirn, deckt die Ohren, läßt nichts von den Haaren, aber meist die Haube sehen und legt sich in symmetrischen Falten auf die Schultern; zuweilen trägt er ein Muster und am Rande Fransen. Häufig ist über den linken Arm, der das Kind hält, ein weißes, mit einem gestickten Streifen geziertes Tuch geworfen, das von Maria gefaßt wird. Nach altem Brauch — der noch in der Pietà Michelangelos nachklingt — darf auch die göttliche Mutter den allerheiligsten Körper nicht mit unverhüllten Händen berühren. Die Zipfel der Frauengewänder werden hier und da quastenartig geknüpft, wie am Lendentuch des Kruzifixus. Die Füße der Madonna und der heiligen Frauen sind mit goldgestickten Schuhen bekleidet, die öfters zinnoberrot, aber auch schwarz vorkommen. Frauen geringeren Standes tragen die schlichte gegürtete Tunika, dazu das weiße Kopftuch, wenn sie nicht die Palla anlegen, die ja das Haupt umhüllt. Mägde sind meist in der oben erwähnten (hier gewöhnlich weißen) Haube und halten ein Tuch in der Hand, das vielleicht ihre dienende Stellung bezeichnen soll. Die Paenula als Frauengewand findet sich nur bei einzelnen heiligen Frauen.

Charakteristisch für den byzantinischen Stil ist das grätige Gold-

gefädel[1]), das besonders den Mantel der Madonna überspinnt. Es stammt aus der Technik der Zellenschmelze, soll aber auch das Golddurchwirkte der Gewänder darstellen. Das Gespinst will wirkliche Faltenangabe sein; es kommt nämlich nicht nur in Gold, sondern auch in Farben vor. Oft nimmt man Schwarz dafür, gewöhnlich aber die Farbe des Gewandes in einem dunkleren Tone. Die Maniera bizantina braucht diese Faltenangabe ganz geläufig, doch wird der ornamentale Zug noch verstärkt, so daß schließlich nur ein lineares Netz übrig bleibt, in dem man kaum noch die ursprüngliche Absicht erkennt, etwas von der Beweglichkeit des Stoffes mitzuteilen. Dieser Abwandlung kam die Art der Faltenstilisierung sehr weit entgegen; man gab ja keine Auskunft über den Charakter des Gezeuges. Die Brüche sind hart, wie wenn der Stoff in Leim getränkt wäre, um dann zu erstarren. Das wird besonders auffällig in größeren Bildern, etwa am Gewande der Madonna, des Kindes, an dem Tuche, auf dem sein kleiner Körper ruht. Auf Tafeln aus der heiligen Geschichte — sie haben fast immer kleines Format — werden die Falten lebendiger, weicher und folgen der Bewegung des Körpers schon in natürlichem Fall. Man fängt eben an, die Schmiegsamkeit des Stoffes zu begreifen.

Zum Schluß noch ein Wort über die Farbe. Sie ist anfangs schwer und düster, wird aber gegen Ende des Dugento heller, ja zuweilen ganz licht. In der Akademie zu Siena kann man diesen Wechsel im Farbengeschmack an zwei nebeneinander hängenden Tafeln besonders deutlich beobachten. Ich meine den thronenden Johannes den Täufer (Nr. 14) und den thronenden Petrus (Nr. 15). Das erste Bild ist nach vielen Richtungen hin außerordentlich interessant, es steht einem byzantinischen Original sehr nahe und zeigt ikonographisch so engen Zusammenhang mit dem Osten, wie kaum ein anderes italienisches Tafelbild, das uns erhalten blieb. Seine Entstehungszeit fällt — auch Jacobsen nimmt dies an — vielleicht noch in die ersten Dezennien des Dugento. Die einzelnen Szenen entbehren nicht einer gewissen Größe. Wie ist zum Beispiel in der Geburt des Vorläufers Elisabeth majestätisch hingelagert, während Maria, den neugeborenen Johannes in den Armen, an das

[1]) Vergl. darüber Kondakoff, Byz. Emails, pag. 99, 106, 280, 283.

Bett der Wöchnerin tritt. Farbig hinterläßt das Bild einen starken Eindruck. Architekturen wie Gewänder zeigen klare, tiefe Töne. Neben den Grundfarben, die merkwürdig leuchtend sind, stehen gebrochene Töne, wie hellblau, seegrün, hellgelb, rosa usw. Im ganzen aber sind die Farben herb und ernst, fast düster. Wie wirkt daneben der thronende Petrus licht und leicht; hier kommt kaum eine tiefe Farbe vor, alles ist heiter und hell. Die Arbeit entstammt dem Kreise Guidos und gehört wohl in die Mitte des Dugento. Noch in der Madonna Rucellai hat Duccio viel von dieser Helligkeit, in der Maestà tritt sie mehr zurück, und die Schwere der leuchtenden Farben erinnert an jenes Bild des thronenden Johannes; dies geht so weit, daß man in beiden Tafeln eine Vorliebe für die Nebeneinanderstellung gewisser Töne beobachten kann. Naturfarbigkeit kennt die Maniera bizantina noch nicht — im allgemeinen gesprochen — sie verfährt im Sinne der Polychromie, wie Ornamentik und Dekoration. Die Farbe ergießt sich wahllos über alles, was in dieser merkwürdigen Welt lebt; so kann sich das koloristische Behagen ungehindert ausleben. Blaue Mauern stehen neben zinnoberfarbenen Häusern, olivgrüne Berge neben ockergelben oder blutigroten Abhängen. Bestimmte Farben für die Gewänder bestimmter Personen werden nur in einzelnen Fällen festgehalten, älterer Gewöhnung folgend, z. B. Rot und Blau bei Christus und Maria, Zinnober am Mantel der Magdalena. Das oben besprochene Lineargefühl der Maniera bizantina regiert mehr in den großen Tafeln; kleine, heilige Geschichten sind schon recht malerisch gehalten, das Wort malerisch in dem Sinne einer flotten Pinselführung, eines pastosen Farbenauftrages gemeint. Das koloristische Gefühl der Maniera bizantina ist nichts weniger als roh, und man täte dem Mischstil unrecht, wollte man bei dem Versuch, einen Umriß seines künstlerischen Vermögens zu zeichnen, nicht auch der eigentümlichen Herbheit seiner Farben gedenken.

Diese Untersuchung des Stiles der Maniera bizantina kann und will nicht erschöpfend sein, aber das Wesentliche scheint mir gesagt. Das Bild, das ich entworfen habe, ist Ergebnis vieler Einzelbeobachtungen. Nicht alle vorgetragenen Merkmale können sich darum in jeder italo-byzantinischen Tafel vereinigt finden. Selbst

diese so konventionelle Kunst hat immer noch reichlich Spielraum für den lebendigen Menschen, der hinter jedem Bilde steht, — das soll nicht vergessen werden.

Immer mit Rücksicht auf das Tafelbild ist dies in großen Zügen der künstlerische Besitzstand, den Duccio übernehmen konnte. Nur vom Formalen war die Rede, weil es sich hier für Duccio nur um eine Untersuchung seiner Stilform handeln soll.

Weil nun einmal der Mensch so sehr im Mittelpunkt dieser Kunst steht, sei es gestattet, auch mit dem Menschen zu beginnen. Duccios Figurentypus entstammt der Maniera bizantina, aber das übermäßig Schlanke, in die Länge Gezogene ist gemildert, dem normalen Körperverhältnis angenähert. Immer noch sind die Körper schlank und hoch gewachsen, die Gliedmaßen dünn, so daß man an Stöckchen denkt. Besonders die Hände sind zu klein, aber auch die Füße. Überhaupt ist der Abstand von der Maniera bizantina, was den Körperbau im allgemeinen anlangt, noch nicht allzu groß.

Die Aktzeichnung, die Angabe von Muskeln und Gelenken, verrät nur eine allgemeine Kenntnis der Anatomie; freilich von der schematischen „kalligraphischen" Art der Maniera bizantina, anatomische Merkmale anzugeben, bis zu den Körpern Duccios ist doch ein weiter Weg. Er hat schon das Gefühl, daß die Haut sich als zähe, elastische Hülle auf Muskeln und Knochen legt; er weiß, daß ein Körper weich ist und dem Druck nachgibt. Ich nenne die Kreuzabnahme (Taf. 38). Joseph von Arimathia steht auf der Leiter, den rechten Fuß auf die Sprosse gestemmt, den linken Arm über das Kreuz gehakt, während der rechte den schwer herabgleitenden Leichnam stützt und vor dem Fallen bewahrt; die Hand liegt am Brustkorb Christi und gräbt sich schwer in das bleiche Fleisch; man fühlt hier Druck und Gegendruck als verstanden. Auch die Schächer verraten, wie Duccio den Körper als etwas Elastisches empfand, das unter bestimmten Verhältnissen seine Form ändert; man sieht es den gereckten Gliedmaßen, der Einziehung der Leiber an, daß die beiden eines qualvollen Todes gestorben sind. Ansätze zu solchen Beobachtungen waren ja auch in der Maniera bizantina schon da, allein erst hier scheint der Körper organisch geworden zu sein,

erst hier fängt es an glaubhaft zu werden, daß die Menschen, wie sie da sind, ihre Glieder auch gebrauchen können. Man hat, nicht mit Unrecht, in dem Akt Christi ein Maß von Naturbeobachtung gefunden, das größer ist als alles im Beginn des Trecento darin Erreichte. Neben dem Christus der Kreuzigung Duccios (Maestà) wirken die Kruzifixe Giottos schematisch.

Den Typus des Kruzifixus, wie er uns bei Duccio begegnet, pflegt man in der ersten Hälfte des Trecento schlechtweg den gotischen zu nennen; Wulff leitet ihn wohl mit Recht für Duccio aus gotischen Elfenbeinen ab. Die charakteristischen Merkmale des „gotischen" Typus, gegenüber dem älteren der italienischen Malerei, dem „toten Christus", sind, außer der Dornenkrone, die stärker im Knie geknickten Beine und damit das Näherrücken des Unterkörpers an den Kreuzesstamm, was auffallend abweicht von dem vorgeschobenen, wie geschwollen wirkenden Unterleib in den Kruzifixen der Maniera bizantina. Alles andere aber hat der Mischstil schon, den nach der Seite gesunkenen Kopf, von dem die Haare herabhängen, die Anheftung beider Füße mit einem Nagel[1]). Nur das dünne Lendentuch weicht ab von den dunklen Lendentüchern der Maniera bizantina, doch kann die Elfenbeinplastik hier kaum Vermittlerin sein; die Legende berichtet bekanntlich, daß Maria die Blöße Christi mit ihrem Schleier deckte.

Wie sehr Duccio von der Maniera bizantina abhängig ist, zeigen deutlich die Hände seiner Figuren. Bei Guido sehen sie noch aus, als habe man über Holz Handschuhe gezogen, und die Mittelhandknochen, in ihrer schematischen Angabe, ähneln Handschuhraupen. Duccio macht die Hand runder, weicher; sie gelingt ihm im kleinen zuweilen trefflich, im großen bleibt die Formengebung doch leer und kann ihre Herkunft nicht verleugnen. Die Finger sind dann noch überlang und beinahe gliederlos, die Mittelhand bleibt schmal; erst in Duccios reifer Zeit wird die Hand breiter, lebendiger, werden die Finger kürzer, die langen, mandelförmigen Nägel runder.

Die allergrößte Überraschung erfährt man vor dem Gesichts-

[1]) Vergl. Florenz, Akademie, Kruzifixus. Maniera bizantina; ohne jeden Grund dem Berlinghieri zugeschrieben. Alinari 1403.

typus bei Duccios Frauen. Es gehört zu den merkwürdigsten Erlebnissen, die man innerhalb der italienischen Malerei haben kann, wie aus der starren, ein wenig mürrischen Unbeweglichkeit der frühesten byzantinisierenden Madonnengesichter — sie gibt ihnen zuweilen einen erhabenen Zug unnahbarer Erdenferne — bei Duccio eine weich-süße Schwermut wird. Und doch haben wir hier eine organische Entwicklung. Duccio fand Keime vor, die er zum Blühen brachte. Eigentümlich genug, diese byzantinisierenden Madonnen haben in ihren schönsten Beispielen schon etwas von einer lächelnden Schwermut; oben wurde darüber bereits gesprochen. Was hat Duccio aus den schwachen Trieben der Maniera bizantina für eine Blüte demütiger Schönheit gemacht!

Man kann die Entwickelung deutlich verfolgen. Noch die Madonna Rucellai hat etwas von jenem mürrischen Zug, der um den kleinen Mund liegt. Die Lippen sind ein wenig wie beleidigt aufgeworfen; zwischen dem rundlichen Kinn und der Unterlippe liegt ein Schatten. So entsteht dieser mürrische Ausdruck, ein Kindermund, der dem Weinen nahe ist. Auch die Engel der Madonna Rucellai haben ihn, nur viel erweichter. Aber im Typus der Madonna selbst bleibt der Künstler Zeit seines Lebens dem Herkömmlichen treu, als ob er nicht gewagt hätte, die Gottesgebärerin allzusehr zur menschlichen Mutter zu machen, wobei der feste Glaube an das vom heiligen Lukas gemalte Bildnis der Madonna mitgewirkt haben mag.

Die Madonna Rucellai ist ein Kind der Maniera bizantina; die Brauen wölben sich hart über den weit offenen, ganz flächenhaft gesehenen Augen. Doch hat die Nase schon den leicht geschwungenen Linienzug, der weich in die Rundung der Nasenflügel übergeht, und für Duccios Madonnenideal so charakteristisch ist; nichts mehr von dem Gewaltsamen und Schneidigscharfen der alten Manier. Auch fehlt die harte Einkerbung im Übergang des Nasenrückens zur Stirn, die noch auf der großen, dem Cimabue zugeschriebenen Madonna aus Sta. Trinità in der Akademie in Florenz so deutlich spricht und den Marienköpfen der Vergangenheit diesen harten, fast unbarmherzigen Zug gibt (übrigens haben auch die Engel der Madonna Rucellai ein wenig davon). Selbst

die Maestà[1]) läßt den alten Typus noch durchschimmern. Die Köpfe der Engel haben eine gerade Nase, die Kuppe hängt ein wenig über, die Nasenflügel sind edel geformt.

Duccios Frauenköpfe in seinen Geschichten gleichen einander allesamt. Es ist eine alte Erfahrung, daß es erst einer entwickelteren Kunst gelingt, die weiche Form des jugendlichen Frauenkopfes gut und individuell darzustellen. Der Männerkopf gibt schon durch Haar und Bart unendliche Variationsmöglichkeiten, auch die Haartracht der Frau ist der Beginn zu einer Individualisierung; aber bei Duccio ist davon noch kaum die Rede, denn die über den Kopf gezogene Palla läßt fast nichts vom Haar sehen. So bleibt nur das Antlitz, das für Duccio eine stets wiederkehrende Form hat, die sich kaum von seinem Madonnentypus, wo er ihn klein gibt, unterscheidet; die Züge sind weich, ein wenig geschwellt und nicht ohne melancholischen Liebreiz. Das Gesicht zeigt ein langgezogenes Oval, lange, leicht gebogene Nase, kleinen Mund, rundliches Kinn; die Augenlider sind nur wenig geöffnet, die Brauen legen sich wie eine ganz flache S-Linie über die Augen; zum Zeichen der Klage bringt der Künstler dann die aus dem Herkommen abgeleiteten Querfalten an, rechtwinklig am Ende der Braue, gewissermaßen eine Fortsetzung des Nasenrückens in die Stirn. Das Auge liegt im Schatten, aus dem die weiße Sklera hervorsticht, möchte man sagen; die Nasenflügel sind immer sorgfältig ausgerundet. Außer der jungen trifft man nur noch die alte Frau; ihre Nase ist scharf, etwas hakig, der Winkel zwischen Nasenrücken und Stirn ist deutlich eingekerbt, die Züge sind hager, die Wangen eingefallen, die Haut ist von Runzeln durchfurcht, die Mundwinkel sind heruntergezogen, die Lippen liegen schmal aufeinander, wie wenn der Künstler den zahnlosen Mund habe andeuten wollen. (Vergl. die Eva auf der Szene in der Vorhölle, die Alte auf der Kreuzigung.)

[1]) Das Antlitz der Maria ist schon 1335 von A. Lorenzetti restauriert worden; man erkennt das sofort, der Typus hat nur noch wenig von Duccio selbst. Vergl. Milanesi, Doc. san. I, pag. 195. Die Beziehung auf Duccios Maestà ist wohl richtig, obgleich man wegen des livricciuolo zweifeln könnte. Vielleicht ein Schreibfehler. Ambrogio würde kaum zugezogen worden sein, wenn es sich nicht um das hochverehrte Madonnenbild gehandelt hätte. Vergl. auch E. v. Meyenburg, Ambrogio Lorenzetti. Heidelberger Dissertation 1903.

Versuche, den weiblichen Kopf etwas mehr zu individualisieren, begegnen uns nur bei den Engeln der Maestà; man darf sagen, daß sie dem Künstler geglückt sind. Es wäre unerträglich gewesen, in diesen zwanzig aneinandergereihten Gesichtern immer wieder die gleichen Züge zu sehen. Allerdings erreicht Duccio die Besonderheit mehr durch Änderung der Kopfwendung und der Blickrichtung, als durch eine Abwandlung der Formen. Aber auch mit der Umgebung und dem Schnitt des Auges, der mehr oder weniger geschwungenen Linie des Nasenrückens, den Lippen sucht er die Gleichförmigkeit aufzuheben. Wenn man genau zusieht, wird man nicht einen Kopf finden, der einem anderen vollkommen gleicht.

Auch das Haupt Christi, wie Duccio es gibt, hat seinen Ursprung in der Maniera bizantina, man vergleiche etwa den Aufsatz von Guidos Madonna, die Halbfigur des segnenden Christus zwischen zwei Engeln. Hier ist ganz der alte, starre, langgezogene Kopf, die Augen hart und unbeweglich, der Nasenrücken schmal und lang, der Mund klein mit aufgeworfenen Lippen, die Stirn voll scharfer Querfalten; zwischen den Brauen liegt jene Einkerbung, das Kinn ist rundlich, der Schnurrbart klein und dünn, der Backenbart spärlich, das Haupthaar fällt lockig bis zur Schulter herab. Das Ganze ist scharf gezeichnet, ganz flächenhaft. Bei Duccio ist das Gesicht weicher und edel geschnitten, die Wangen sind eingefallen, das gibt dem Antlitz einen Leidenszug, den das kleine, spitze Kinn noch steigert; die Umgebung des Auges ist belebt, organisch geworden; das Auge selbst, klein, ein wenig geschlitzt, schimmert in schmerzlichem Ausdruck. Die Nase ist kürzer, leicht gebogen, auch der Mund ist nicht mehr so übermäßig klein, nur der Schatten zwischen Kinn und Unterlippe verleiht dem Gesicht noch ein wenig von dem alten mürrischen Zug. Der Unterschied zwischen Guidos Christus und dem Duccios ist so groß wie der Abstand des Erstarrten vom Lebendigen. Über das Antlitz Christi auf der Kreuzigung in Siena hat der Künstler ergreifendes Leiden gebreitet, ohne es häßlich oder abschreckend zu machen. Es sind die adeligen Schmerzen des Gottmenschen. Giotto hat keinen tieferen Ausdruck für das Haupt des Heilandes gefunden, auch nicht in seinem großen Kruzifix in Padua. Duccio

gibt dem Messias immer einen Leidenszug; bei körperlichen Qualen liegt nur eine leise Andeutung des Schmerzes in seinem Gesicht. Die Falten zwischen den Brauen werden schärfer, und der Mund bekommt etwas von dem Verzogenen, das dem Weinen vorausgeht.

Der Christusknabe ist kein verkleinerter Weltenrichter mehr, ist ein Kind geworden, das ahnungslos einer dunklen Zukunft entgegengeht; aber man sieht doch sogleich, daß der Typus sich aus dem Mischstil herschreibt. Schon auf Duccios frühesten Madonnen (vergleiche die Madonna Rucellai, das Triptychon der Londoner National-Gallery, die Madonna der Galerie Stroganoff) ist der Christusknabe ein wirkliches Kind. Der Kopf ist rund und groß, der Hinterkopf tritt stark heraus, besonders auf den beiden zuletzt genannten Madonnen. Die Nase ist das kleine Stumpfnäschen des Kindes, die Formen des Gesichtes sind weich und zart; nach Kinderart scherzt das Bübchen mit der Mutter Schleier. Die Körperformen sind drall. Das Kind der Madonna Rucellai ist ein reizender Knabe, frisch, gesund, rundlich; in seinen Augen liegt der Abglanz eines fröhlichen Lächelns; man braucht nur die segnende Hand abzudecken, um das sofort zu empfinden. Aber genug des Unbeweglichen ist noch da; man spürt das immer wieder, wenn Duccio monumental sein muß. Zwar ist der kleine Christus in der Maestà wirklich ein feistes Bübchen mit Pausbacken, Stumpfnäschen und kurzen, krausen Locken geworden, auch bei ihm liegt um die Augen etwas Fröhlich-Kindliches, und trotzdem ist der Ausdruck gehalten, mit einem Hauch von Zukunftsbangen. Dieser Knabe scheint fast nach dem lebenden Modell gemalt. Der angezogene rechte Arm, der linke, der das lila Mäntelchen herüberzieht, sie wirken beide eigentümlich momentan, wie wenn ihre Bewegung durch ein strenges Wort plötzlich gehemmt worden wäre. Ganz die Art eines Kindes, dem man eben ein energisches „Sitz still" zugerufen hat, das nun erschreckt innehält und uns ein wenig vorwurfsvoll anschaut.

Wo Duccio seine Geschichten erzählt, verändern sich seine Gesichtstypen; der Grund dafür liegt schon in der Kleinheit der Figuren. Duccio hat hier eine ganze Anzahl von verschiedenen Gesichtern, man tut es ungern, sie in das Schema einer Typen-

ordnung zu pressen. In den Geschichten spürt man die größere Freiheit, die größere Leichtigkeit des Schaffens. Vielleicht ist es nicht unrichtig, anzunehmen, daß ihn die herkömmlichen Apostel-typen geleitet haben. Die byzantinische Kunst besaß schon lange für die Individualisierung der Apostelköpfe einen festgelegten Kanon; an ihn hält sich Duccio. Petrus ist der alte, bekannte Kopf; bei Johannes unterscheidet Duccio zwischen dem Jünger, der immer jung und bartlos auftritt, und dem Evangelisten, der auf Patmos die Apokalypse schrieb, als solcher ist er, weil er in hohem Alter auf Patmos lebte, ein Greis mit kahlem Kopf und langwallendem, grauem, lockigem Bart. Im Jünger folgt Duccio dem altchristlich-abendländischen, im Evangelisten dem morgenländischen Brauch. Thomas, Philippus, Andreas, Matthäus, Matthias, der Ersatzjünger für Judas, und Simon entsprechen dem Herkommen. Bartholomäus ist der Typ der byzantinischen Kunst mit langem, braunem Bart und kurzem, stark gelocktem Kraushaar. Jakobus der Ältere, der Bruder des Johannes, des Lieblingsjüngers, trägt langen, breiten Bart und reichliches, glattes, schwarzes Haar. Paulus bleibt der Glatzkopf mit der gerunzelten Stirn und dem langen, dunkelbraunen Spitzbart, Johannes der Täufer der hagere Asket. Für Jakobus den Jüngeren verwendet Duccio seinen Christustyp. Judas hat spitzen Bart, ein wenig gesträubtes Haar und scharfe Hakennase; das Bestreben, in sein Antlitz den Zug des Verräters zu zeichnen, ist unverkennbar. Thaddäus ist der Judastyp sozusagen ins Unschuldige übersetzt. Wie Duccio mit den Typen der Apostel im alten Gleise geht, davon kann man sich vor den Mosaiken in Grottaferrata überzeugen. Hat man Duccios Aposteltypen im Kopf, so kann man dort jeden einzelnen Apostel sofort bestimmen und sich dann durch die beigeschriebenen Namen der Richtigkeit vergewissern. Auch wo er neue Heilige charakterisieren muß, bedient er sich vertrauter Typen. Ansanus und Creszentius zeigen den Johanneskopf mit der zeitgenössischen Haartracht. Viktor ist ein jüngerer Bruder des Thaddäus, Savinus ein Verwandter des Petrus, ebenso Nicolaus; die weiblichen Heiligen, Agnes, Katharina, Magdalena sind eine Mischung aus seinem Madonnentyp und den Engeln etwa der Maestà.

Es war nötig, hierauf so genau einzugehen, weil Duccio mit diesem Typenvorrat die Charakterisierung seiner übrigen unbenannten Männer und Frauen bestreitet. Hat er die Schergen darzustellen, die Christus mißhandeln, so stammen sie aus der Familie des Judas. Will er Hohepriester, also doch ältere Männer kennzeichnen, so bedient er sich des Matthäus- oder Andreaskopfes. Ein Hoherpriester oder Pharisäer ist immer ein Greis mit spärlichem Haupthaar und langem, grauem, in lockigen Strähnen herabfallendem Bart. Duccio zeichnet diese Gruppe gewissermaßen als die Gegenpartei; die Herren sehen meist recht unangenehm aus; die Nase ist grob und plump, die Augen haben etwas feindselig Stechendes, der Mund birgt sich unter einem starken Schnurrbart, dessen Enden herabfallen und in den Vollbart übergehen. Die Stirn ist von Runzeln durchfurcht, die Brauen sind stark und zusammengezogen, der Übergang vom Nasenrücken zur Stirn zeigt jene Einkerbung; von den Nasenflügeln geht über die Wangen eine scharfe Altersfalte, die Bosheit in die Gesichtszüge bringt. Pilatus stammt aus der Familie des Thaddäus und hat Ähnlichkeit mit einem etwas vertrockneten Schneider. Es ist kein Zweifel, Duccio ergreift Partei in dem tragischen Kampfe, den er darzustellen hat.

Hier und da begegnet man Köpfen, die von der Straße genommen zu sein scheinen und deutlich des Künstlers Wirklichkeitsgefühl verraten, zum Beispiel der Kopf des Alten mit dem schon dünn gewordenen Haar auf der Verleugnung Petri im Hof des hohenpriesterlichen Palastes. Er ist barhäuptig und wendet mit einer raschen Bewegung seinen Kopf dem gespannt aufhorchenden Nachbar zu; in seinen Zügen liegt Spott, er glaubt nicht an das beteuernde Abwehren des Petrus. Oder in der Szene darüber (Christus vor Hannas) der dunkle Kopf jenes Mannes, der mit frechem Grinsen, seine Hand auf des neben ihm Stehenden Schulter, zuschaut und den Schlag gespannt erwartet, der auf des Dulders Antlitz niederklatschen soll. Die Nase ist klumpig aufgestülpt, die Stirn flieht stark zurück, es steckt ein kleines Hirn dahinter, die Züge lassen einen widerwärtigen, rohen Menschen erraten; — wie kann es anders sein, als daß solche sich unter des Herrn Widersachern finden?

Duccios Gesichts- und Körpertypus unterscheidet sich im großen genommen wenig von dem, was die Maniera bizantina darin zu erreichen vermag. Von ausgesprochen gotischen Typen darf bei ihm nicht die Rede sein, dazu sind die Formen noch zu schwer; besonders offen greifbar ist die Herkunft aus der Maniera bizantina bei den weiblichen Heiligen. Hielt man sich zuvor an eine gegebene Reihe von Typen, so sieht man, wie Duccio von der allgemeinen Charakterisierung zur Individualisierung vorschreitet; er flicht Naturbeobachtungen ein und belebt das Alte mit seinen Erinnerungen an da und dort Gesehenes. Das Lineare der alten Kunstübung wird bei ihm Fläche, ja Rundung; sienesische Weichheit vertreibt die Härte des Überkommenen.

Ein ähnliches Verhältnis zur Maniera bizantina wird man von vornherein für die Gewandformen und die Gewandbehandlung voraussetzen dürfen. Duccio nimmt für seine Gewänder die Formen, ja die Faltengebung des Mischstils herüber. Was anläßlich der Maniera bizantina über die Gewandbehandlung gesagt wurde, dient hier als Grundlage. Das repräsentative Kleid der Madonna bleibt Tunika und Palla (man gestatte der Kürze halber diesen Ausdruck, obwohl sich der Mantel der Madonna nicht in der Form, aber in der Art des Anlegens von der Palla unterscheidet; er wird nicht mehr über die linke Schulter geworfen, vielmehr gehen die Saumlinien über die Brust hin meist leicht gewellt herunter). Dagegen fehlt die reichgeschmückte, weitärmelige, der Dalmatika ähnliche, gegürtete Tunika, die über die Tunika talaris noch in Guidos Madonnenbildern gezogen wird. Die Madonna Rucellai und die Madonna mit den drei Franziskanern haben die byzantinische Haube; der spätere Duccio verwendet an ihrer Stelle den weißen Schleier, der unter der Palla hervorkommt und das zarte Antlitz der Gottesmutter zierlich umrahmt.

Nicht anders sieht das Gewand der übrigen Frauen aus, etwa der Begleiterinnen Mariä, der Myrrhophoren. Ihnen fehlt der Schleier gewöhnlich; in der Totenklage tragen sie das Haar gelöst, es fällt ihnen in langen Strähnen über die Brust herab. Im Zeremonialbild wird auch das Gewand der heiligen Frauen feierlicher, ich möchte sagen priesterlicher. Katharina hat über die gewohnte Tunika

die Paenula angelegt, ein Schleiertuch umhüllt das Haupt; Agnes läßt den auf der Brust gespangten Mantel sehen, den auch die Maniera bizantina schon für ihre weiblichen Heiligen hat.[1]) Er sieht dann hier so aus, als sei er nichts weiter als eine Paenula, die man bis zum Hals herauf aufgeschnitten hätte. Frauen niederen Grades, etwa die Mütter im Kindermord, die Samariterin, die Magd der Verleugnung, treten ohne Palla auf, nur in der Tunika, die geschürzt wird, so daß der obere Teil des Gewandes blusenartig leicht Brust und Rücken umhüllt. Byzantinischem Brauch entstammt das breitere Gürteltuch; es sitzt ziemlich hoch und wird auch von Männern über der Gürtung um die Hüften getragen. Zuweilen liegt auf der langen Tunika noch eine zweite; sie ist kürzer und so geschürzt, daß sie kaum bis zu den Knien reicht (Samariterin). Die Frauen des Volkes sind barhaupt oder im gröberen Kopftuch. Bei den Engeln (sie tragen Tunika und Pallium) erinnert sich Duccio byzantinischer Schmuckformen. Die breiten Streifen am unteren Saum, am Ärmel, am Halsausschnitt der Tunika (das Omophorion nur auf dem Bilde des Todes Mariä), sie sollen im höfisch-zeremoniellen Bild der himmlischen Majestät die Feierlichkeit erhöhen. In der Madonna Rucellai, die einen so ganz anderen Geist atmet, sind die Engel zarte Himmelsboten; darum ist ihre Tunika ganz schmucklos, umhüllt, aus dünnem Stoff gefertigt, ihre zierlichen Glieder. Wie hätte hier bei den schwebenden Engeln das starre, priesterlich schwere Gewand die Leichtigkeit des Bildes zerstört. Das Haar der Engel wird von einem Bande gehalten, dessen Enden (wie in Byzanz) sich vom Goldgrund des Nimbus wie feine Spangen abheben oder lebendig abflattern. Beim Gewande der Frauen lassen sich gotische Formen kaum festlegen; doch ist man berechtigt, im Faltenwurf der weiblichen Heiligen auf der Vorderseite der Maestà (Agnes und Katharina) von einer Erweichung und zagen Umwandlung der byzantinisierenden Falten durch gotisches Stilgefühl zu reden. Ganz leise macht sich bei ihnen etwas vom „gotischen Schwung" in Haltung und Stellung fühlbar.

Für Christus, die Jünger, Propheten und Heilige bleibt das altüberlieferte Gewand, Tunika, Pallium, Sandalen (Christus stets

[1]) Pisa, Museo civico, Sala II. Nr. 4; Maniera bizantina. Santa Caterina.

in bloßen Füßen); nur eine feine Goldlinie am Saum des Palliums gibt dem Erlöser eine Sonderstellung; auf den Predellenbildern hat er auch am Halsausschnitt einen Goldsaum. Die Hohenpriester und Pharisäer tragen jenes Gewand, das schon früh den Priestern gegeben worden ist, die Tunika talaris, lange Paenula, Kopftuch und schwarze Schuhe. Die Erinnerung daran, daß die Paenula ursprünglich ein gröberer Schutzmantel war, zeigt der Blinde; er ist in dicker Paenula, jedoch der kürzeren Form, wie sie für das Volk gebraucht wurde. Der Auferstandene von Emmaus trägt außer Muscheltasche und Pilgerhut eine lange Paenula, doch ist diese aus Fellen gefertigt. Für das Volk im allgemeinen bevorzugt man die alte im ganzen Abendland gebräuchliche Tracht, die bei Duccio jedoch den Zusammenhang mit dem Osten nicht verleugnet. Halbhohe Faltenstiefel verschiedenster Farbe, gewöhnlich weiße, ziemlich eng anliegende Beinlinge, die kurze, gegürtete Tunika mit engen Langärmeln, zuweilen noch das erwähnte Gürteltuch. Werden feierliche Prachtgewänder gebraucht, so greift Duccio wieder zu byzantinischen Formen, der langen Chlamys mit der gegürteten Dalmatika für die Könige. Sogar dem Tablion begegnet man an dem Paludamentum des Salomo, doch hat es hier seinen Charakter als eingesetztes Stoffstück verloren und ist zur Stickerei geworden.[1]) Im übrigen könnte dieser Salomo aus einer byzantinischen Miniatur herstammen. Auch die Krone deutet, wie immer bei Duccio, ihrer Form nach auf den Osten, während des Pilatus goldener Lorbeerkranz eine Erinnerung an Münzbilder römischer Imperatoren sein wird. Die stehenden Propheten auf der Predella der Vorderseite lassen an byzantinische Prophetenfiguren denken. An der kriegerischen Ausrüstung der Offiziere und Soldaten erkennt man gleichfalls klar den Zusammenhang mit Byzanz. Sie tragen ganz wie dort einen Panzer, der halblange Ärmel hat und die Oberschenkel zur Hälfte deckt, doch scheinen bei Duccio antike Vorbilder den östlichen Panzer etwas lebendiger gemacht zu haben. Nur die Offiziere legen, wie es scheint, den Lederkoller an; die Soldaten sind in

[1]) Vergl. was oben pag. 31 bei der Maniera bizantina darüber gesagt wurde. Schon im Menologium Basilii II hat das Tablion die Neigung zur Stickerei zu werden. Codices e Vaticano selecti, Vol. VIII, Tav. 234.

der erwähnten Volkstracht, Kopf und Hals durch eine Kettenkapuze geschützt. Sie tragen gewöhnlich den über der Brust oder dicht unter der Halsgrube geknüpften Mantel, der bis zu den Kniekehlen herabhängt. Er ist unzweifelhaft ein Abkömmling der altchristlichen Lacerna; Wulff nennt ihn den gotischen Mantel, und er ist ja auch ein charakteristisches Gewandstück des Nordens. Doch braucht er nicht durch die Gotik nach Italien gekommen zu sein, denn auch im Osten hat man ihn eben bei Soldaten und kriegerisch gerüsteten Heiligen[1]). In Assisi in den Fresken des Chors und Querschiffs der Oberkirche hat er sich schon vollkommen eingebürgert; hier scheint er viel eher von Byzanz abzustammen, als durch die Gotik eingeführt. Die Maniera bizantina kennt und braucht ihn also. Bei Duccio möchte man fast glauben, er sei nichts weiter als ein nach vorn „gerutschtes" Sagum. Richtig ist Wulffs Beobachtung, daß dieser Mantel unter allen Gewändern Duccios zur Gotisierung am stärksten neigt, er verdrängt Chlamys und Sagum. Ansanus und Savinus, Pilatus und Herodes tragen ihn und man bemerkt, wie hier der neue Faltengeschmack eindringt.

Der Faltenwurf entspricht bei Duccio im allgemeinen durchaus der Maniera bizantina. Es liegt da ein System zugrunde, das letzten Endes in der Spätantike seinen Ursprung hat; man könnte es das radiale Faltensystem nennen. Die raffende Hand oder irgendeine Stelle, an der das Gewand haftend aufliegt, bilden den Mittelpunkt, auf den die Falten wie flach gedrückt, Strahlen gleich, zulaufen. Oder das Kleid wird eng um den Körper gezogen, so daß eine Reihe mehr oder weniger paralleler Faltenzüge entsteht. Gewandenden haben immer noch die Neigung spitzzulaufend abzuflattern. Daneben wird dann der neue Geschmack deutlich als andersgeartet empfunden. Der Stoff ist schwerer geworden, die Faltenzüge sind darum weicher, großgeschwungen, und die Säume erhalten ein fließendes Leben. Überall aber wirkt das byzantinische Liniengefühl noch deutlich hindurch.

Duccios Verhältnis zur Gotik wird so offenbar. Wo er der neuen Bewegung Raum gibt, geschieht es im Sinne einer leisen

[1]) Vergl. die drei Heiligen Georg, Demetrius und Nestor in den Chormosaiken des Domes von Cefalù.

Wandlung des allgemeinen künstlerischen Gefühls, durch Aneignung gewisser Einzelformen; aber nirgends läßt sich ein Typus aufzeigen, der als Ganzes herübergenommen wäre. Die beiden „Buben" auf der Hochzeit zu Kana vorn rechts verraten ihre Abstammung; dies zierlich gespreizte Schreitmotiv, die etwas gewaltsame Wendung, beides erinnert an die Geziertheit frühgotischer Elfenbeine, wenn auch die Typen dort plumper sind, desgleichen die Art, wie Pilatus die Beine übereinander schlägt, wie er weltmännisch elegant den Mantel rafft. Es ist aber durchaus unrichtig, wie Aubert tat, zu sagen, die Maestà sei im gotischen Stil gemalt. Die Gotik spielt doch nur eine untergeordnete Rolle. Duccio hat es niemals vermocht, sich von der zwingenden Macht der Maniera bizantina zu befreien, sie bleibt durchaus die wichtigste Grundlage seines Stils.

Ein Beweis dafür ist, daß auch Duccio jenes Goldgespinst — es überzieht als Faltenangabe den Stoff — niemals ganz aufgibt; seine Schule hat sich noch weniger davon trennen können, sie braucht es bis weit in das Trecento hinein. Duccio bedient sich dessen häufig, von der Madonna Rucellai an bis zur Maestà, doch immer mit der offenbaren Absicht zu schmücken. Es wird am Halsausschnitt einiger Engel der Maestà wirklich zum Ornament. In den Geschichten, in denen der Auferstandene erscheint, in der Marienlegende erhalten es Christus und Maria. Einmal ist das Goldgefädel hier bei Maria (auch bei Christus in der Verklärung) gewissermaßen ein Zeichen des Himmelslichtes, das den noch irdischen Körper umstrahlt, zum anderen wird es beim Auferstandenen ein Mal, das ihn aus dieser Zeitlichkeit emporheben, seine erlöste Göttlichkeit versinnlichen soll.

Von der Gruppe im strengen Sinne, als einem plastischen, räumlichen Gebilde, durfte bei der Maniera bizantina noch nicht gesprochen werden. Duccio übernimmt das alte Verfahren; sein Raumgefühl läßt ihn Lebendigeres schaffen, ohne daß man sagen dürfte, es sei ihm gelungen, den ererbten Schematismus zu überwinden. Die Menschen werden wie üblich reihenweise hintereinander geschichtet, doch nicht mehr mit der pedantischen Regelmäßigkeit wie vordem. Die hinteren Reihen überragen die vor-

deren. Der Boden wird aber nicht in so starker Aufsicht gegeben; die Folge ist, daß Duccios Gruppen, wo sie noch ganz nach der alten Anweisung gefügt sind, — will sagen, daß die ganzen Köpfe der folgenden Reihe über die der vorhergehenden emporragen — unnatürlicher und flächenhafter wirken, als in der Maniera bizantina, wo eben kaum nennenswerte Versuche gemacht werden, den Raum darzustellen. Duccio sucht darum ansteigenden Boden, der die Gruppen lebenswahrer erscheinen lassen muß. Beispiele sind die Kreuzigung, der Einzug. Hier erreicht er wirklich fast räumliche Wirkungen. Die Aufgabe, die er sich im Einzug stellte, war schwierig genug. Zunächst die Steigung der Straße, dann Kinder und Männer, die Schar der Hosiannah Rufenden, die sich bis zum Stadttor hinaufzieht. Vorn stehen die Kinder, vor dem Tor die Erwachsenen; es streitet die reale Größenzunahme mit der scheinbaren, perspektivischen Größenabnahme[1]). Der Schwierigkeit dieses Problems ist Duccio nicht Herr geworden. Die Gruppe bleibt am Ende doch fast eine Fläche und schwebt, vom Tore entfernt, in der Luft; das wird noch deutlicher bei Christus und der ihm folgenden Jüngerschar (Taf. 23). Die Vorderseite der Maestà darf man kaum als Gruppe ansehen, sie bleibt ganz flächenhaft; der Boden ist stark geneigt, die Standfläche des Thrones viel weniger steil, was einen deutlichen Widerspruch verursacht. Duccio sucht hier, wie es scheint, auch nicht eine räumliche Wirkung, denn er gibt sich keine Mühe, uns über das Stehen seiner Heiligen aufzuklären. (Die am Thron lehnenden Engel schweben in der Luft.) Simone Martini hat wenige Jahre später, Duccios Vorbild benutzend, etwas Lockerheit im Nebeneinander erreicht und auch durch Stufen die Standmotive sichtbar zu machen unternommen; er kommt über das Flächenhafte aber nicht hinaus. Dem monumentalen Bilde gegenüber, das mehr wie ein Teppich wirken will, läßt sich das nicht einmal als Nachteil empfinden.

Noch ist eines Mittels nicht gedacht worden, das dazu dient, den Blick des Beschauers in die Tiefe zu drängen und damit die Gruppengestaltung lockerer zu machen, ich meine die Rückenfigur. Die Maniera bizantina hat sie, wenigstens im Tafelbild, überhaupt

[1]) Vergl. Wulff, op. cit., pag. 107, 108.

nicht[1]). Duccio wendet sie in strengem Sinne doch nur einmal an, in der Verleugnung im Hof, es ist die Magd, die eben die Treppe hinaufsteigen will; der Künstler bringt sie noch dazu vor eine Raumvertiefung, so daß man die einzelnen Raumschichten klar ablesen kann. Die Art, wie Giotto in Padua langgewandete Rückenfiguren schlicht und mächtig zugleich hinstellt, zeigt die souveräne Beherrschung eines künstlerischen Ausdrucksmittels; Duccio handhabt es — wie Wulff richtig bemerkt — nur schüchtern. Die Gruppe der Entgegenkommenden im Einzug hat er durch solche Figuren aufzulockern versucht; in der Gefangennahme bemüht er sich durch Malchus links und einen anderen Mann rechts die Schar der Kriegsknechte und Pharisäer in den Hintergrund zu drücken, aber man fühlt das Ungewohnte in der Anwendung des Neuen. Diese Rückenfiguren haben doch gern eine Neigung, Profilfiguren zu werden, deshalb bekommt die Haltung des Kopfes leicht etwas Verrenktes; die Scheu vor dem verlorenen Profil ist noch zu groß. Trefflich gesehen in ihrer lebendigen Haltung sind die beiden Männer vorn links auf der Kreuzigung, sie lösen sich gut vom Hintergrunde ab.

Wir konnten von der Gruppe nicht sprechen, ohne des Raumgefühls bei Duccio zu gedenken. Sein Interesse an perspektivischen und räumlichen Problemen zeigt sich an der Vorliebe für Innenansicht und Durchblicke, es wäre zu verwundern, wenn es nicht doch seinen Weg auch in die Gruppengestaltung gefunden hätte. Hin und wieder gelingen ihm Gruppen wirklich räumlich. Duccio hat es beobachtet, daß auf ebenem Boden die hinteren Reihen die vorderen nicht überragen dürfen. Beispiele dafür sind Christus vor Hannas, vor Kaiphas, vor Herodes. Oder er benutzt geschickt das Gegebene, etwa in der Abschiedsrede. Die obere Reihe sitzt auf der langen Bank, die man von der Fußwaschung her kennt, die untere am Boden. So erreicht der Künstler, daß etwas Luft zwischen die einzelnen Figuren kommt. Daß das Raumgefühl den Gruppenbau ganz durchdringe, wird man nicht erwarten.

Diese nur halbe Belebung durch das erwachende Raumgefühl muß, besonders für das Verhältnis der Figur zur Stand- oder Sitzfläche, die eigentümlichsten Folgen haben. Das „Stehen" konnte

[1]) Höchstens in der Verklärung.

dem Künstler so kaum gelingen, und man hat das Gefühl, ein leiser Stoß werde genügen, seine Menschen umfallen zu lassen. Doch gerät ihm das Standmotiv besser als der Gang. Man sehe Judas bei seiner Verhandlung mit den Hohenpriestern; er ist in Bewegung, er läuft fast, aber es sieht so aus, als ob er auf den Zehenspitzen schwebe. (Das sind Reste der hastigen Bewegung, wie sie die byzantinische Kunst hat[1].) Nur Figuren, die lange Gewänder tragen, scheinen wirklich zu stehen, aber dies wird den Gewändern und ihrer breiten Stützfläche verdankt, nicht der Klarheit des Künstlers über das Gehen und Stehen „auf der festgegründeten, dauernden Erde“. Man wird oft an die byzantinische Elfenbeinplastik erinnert, wo die Gestalten ähnlich in der Luft schweben. Es soll ihnen Volumen gegeben werden, deshalb unterscheidet man sie stark, nimmt ihnen aber damit die Standfläche; so werden es flache, vollplastische Figuren, die wie auf einer Ebene angeheftet erscheinen. Zum Vergleich verweise ich auf den schreitenden Esel in Duccios Einzug[2]. Ähnliche Unklarheiten finden sich, wenn uns der Künstler kniende Figuren zeigt; zwar bemüht er sich, durch die Falten der Gewänder die Widersprüche zu verbergen, aber es gelingt ihm nur oberflächlich. Am besten wirken seine sitzenden Figuren; sobald er jedoch die Sitzfläche deutlich zeigen muß, trifft man auch hier auf unsichere Vorstellungen, z. B. in der Fußwaschung. Die drei vorderen Jünger, Petrus, Johannes und Thomas sitzen in Wirklichkeit gar nicht auf jener Bank; das wird am deutlichsten bei Thomas, der sich niederbückt und das rechte Bein heraufzieht, die Sandalen zu lösen; er sitzt über der Bank, nicht darauf, er schwebt. Bartholomäus, der Krauskopf, spricht mit Simon; er hat die linke Hand im Mantelende, es fällt herab und hängt über der Mitte der Sitzfläche, Bartholomäus müßte sich vorbeugen, damit dies möglich wäre, aber er steht gerade und viel dichter hinter Johannes, als es die Bank zulassen kann. Doch darf man hier immer noch von einer lockeren Gruppe sprechen. Ge-

[1]) Andererseits ist die Schrittstellung die formelhafte Andeutung für das Eben-Hinzugekommensein.

[2]) Das Berliner K. Fr. Museum besitzt ein byzantinisches Elfenbeintäfelchen mit dem Einzug, das hier als Beispiel genannt sein soll. Katalog von Vöge (II. Aufl. 1900), Nr. 10 (436 A), Taf. 5.

wöhnlich wird die Gruppe durch die vorn stehende Reihe so geschlossen, daß ein Hindurchblicken zwischen den einzelnen Figuren nicht möglich ist; so verfuhr ja die Maniera bizantina. Giotto geht folgerichtig weiter, er stellt in die vordere Reihe mit Vorliebe langgewandete Gestalten, teils um für seine Figuren durch die schleppenden Kleider eine breite Stützfläche zu schaffen, teils den Durchblick zu verhindern. Denn es liegt auf der Hand, die kleinen Ausschnitte können die Klarheit nicht gerade erhöhen. „Beine" finden sich deshalb selten in seinen Bildern.

Anders bei Duccio. Auch er zieht langbekleidete Figuren vor, doch denkt er nicht so klar wie Giotto, der noch durch die kleinen Stauchfalten, die beim Aufstoßen des Gewandes auf den Boden entstehen, das Stützen deutlicher macht. Duccios Gewänder reichen meistens nur bis zu den Knöcheln. Er scheut sich überhaupt nicht, Leute in kurzer Tunika in die vorderste Reihe zu stellen. Die Beine und Füße der Dahinterstehenden läßt er dann, immer für die dritte und vierte, oft auch für die zweite Reihe ohne weiteres fort, man sieht aber die Bodenlinie. Das widerfährt ihm nicht zufällig, wie Wulff meint[1]), das ist Regel. Duccio bedient sich hier eines ererbten Mittels; man findet es während der voraufgehenden Jahrhunderte in Italien, wie im Norden und Osten angewandt, offenbar ein Mittel der primitiven Kunst überhaupt. Man hielt es für ausreichend, den wichtigen Teil zu zeigen, um den unwichtigen, der die deutliche Sichtbarkeit hemmen mußte, zu unterdrücken. Weiter steckt jenes ornamentale Gefühl dahinter, das auch mit den Ausschnitten arbeitet, in denen der ungeschmückte Grund hervorkommt, zumal man in älterer Zeit fast ganz auf Ortsangaben (besonders in der Buchmalerei) verzichtete. Wenn Duccio anderseits doch die Bodenlinie sehen läßt, so zeigt er, daß er sich über die räumlichen Verhältnisse im klaren ist.

Daß Duccio, wie ich ausgeführt habe, im Gruppenbau stärker an der Tradition klebt, wird mehrere Gründe haben. Einmal bildet sich Raumgefühl zuerst an der Architektur; wenn man hier einen gewissen Grad von Ausdrucksfähigkeit erreicht hat, wird versucht, den Menschen als etwas Raumausfüllendes zu nehmen, und erst

[1]) Vergl. Wulff, op. cit., pag. 107.

dann darf füglich von einer Gruppe gesprochen werden. Weiter steht Duccio noch zu sehr unter der Macht der „flächigen Gruppe“ — wenn dieses Wort zu brauchen gestattet ist — wie sie die Maniera bizantina hat. Ein Drittes wäre die getreue Hingabe an den heiligen Text. Duccio würde nie darauf kommen, eine Szene, die nach der Schrift eine Menge Menschen hat, von wenigen handeln zu lassen; darum stopft er in die Massenszenen so viele Teilnehmer hinein, wie es die Fläche nur zuläßt. — (Kann man sich im italienischen oder auch orientalischen Sinne die geschilderten Vorgänge denken, ohne daß überall eine Menschenmenge [Teilnehmende, Müßiggänger, Neugierige] sich ansammelte?) — Gerade die Masse mußte den Künstler daran hindern, die Gruppen aufzulockern. Schließlich ist noch zuviel von dem Gefühl für reine Flächenfüllung in ihm lebendig, wie es die byzantinische und byzantinisierende Kunst in so hohem Grade besitzt. Von dieser Seite gesehen, erlebt man bei Duccio allerstärkste Eindrücke. Man betrachte die Kreuzigung. Der freie Raum vorn, die geschlossenen Massen rechts und links, das Intervall der Mitte, in dem, wie auf einem Postament, das Kreuz mit dem toten Christus aufsteigt, das ist als bloße Flächenfüllung groß und wundervoll empfunden.

Oder die Madonna selbst inmitten ihres Gefolges. Das Bild ist durchaus Fläche, nur der Thron mit seiner geringen Tiefenwirkung legt eine räumliche Bresche hinein. Man kann sich ja heute kaum eine Vorstellung davon machen, wie die Maestà auf dem Hochaltar des Domes, der damals bekanntlich unter der Kuppel stand, gewirkt haben mag; das Bild der thronenden Madonna ist monumental-dekorativ empfunden und der Eindruck am alten Platze muß bedeutend gewesen sein. Wie ein breites Band schlingen sich die Reihen der Nimben um die dunkle Masse der Mutter Gottes mit ihrem mächtigen Heiligenschein. Das Bild als Flächenfüllung und klare Hervorhebung des Wesentlichen ist von allerhöchster Schönheit[1]).

[1]) Roger Fry (Art before Giotto, Monthly Review, Okt. 1900 pag. 150) bemerkt treffend: It is not in the dramatic vividness of the gesture and expression of individual figures, but in the silhouetting of the groups and their distribution in the panel, that Duccio's great imaginative power is felt.

Duccios Raumgefühl kann man, wie gesagt, am besten in seinen Architekturen studieren, weil es sich dort am stärksten auswirkt. Hier kommt er so weit, daß er für seine Vaterstadt, solange sie eine große Kunst besitzt, vorbildlich wird; er steht auch Giotto voran; man muß Duccio hier mit dem Giotto in Padua vergleichen. Erst in Santa Croce geht dieser auf Wegen, die Duccio schon in seinen besten Bildern der Maestà betreten hat. Vor dem Sienesen hat Giotto allerdings stets eines voraus: das wundervolle Auge für die Geschlossenheit des Bildeindrucks. (Hier liegt auch ein Zeugnis für des Florentiners Schulung durch die Wandmalerei.) Dieser Fähigkeit dankt er es, daß sein Raumgefühl so fortgeschritten, so großzügig wirkt, obwohl er sich nirgends solche Aufgaben stellt wie Duccio. Beim späteren Giotto beginnt Raumgefühl das Bildganze wirklich zu durchdringen, während unserm Duccio gerade dies selten gelingt, meist bleibt es doch nur bei einzelnen Vorstößen, räumlichen Spaltungen der Fläche.

Duccios Raumgefühl kennt im ganzen doch nur zwei Gründe: Vordergrund und Hintergrund, die Vermittelung zwischen beiden fehlt; so wirken denn seine Räume gewöhnlich flach, mag es sich um Landschaft oder Innenraum handeln. Dabei versucht er geschickt, den Übergang durch Personen, die im Vordergrunde stehen, zu verbergen. Wenn er jedoch keine Deckung anzubringen vermag, so bequemt er sich mit viel Widerstreben zu dem Versuch, den Mittelgrund darzustellen. In der Heilung des Blinden, in der Szene, wie Judas den Herrn verkauft, im Einzug sieht man doch, daß Duccio wirklich in die Tiefe bauen will, daß er den Raum fühlt. Dies eben zeigen die Durchblicke am besten, weil der Künstler sich meistens durch Deckungen der Mühe enthebt, den Übergang vom Vordergrund zum Hintergrund an der Bodenebene zu zeigen. Seinen Innenräumen gibt er Tiefe durch gewisse linear-perspektivische Regeln; Kallab[1]) bemerkt mit Recht, daß Duccio aus Handwerksbräuchen schon fast ein System gemacht hat. So erreicht Duccio für einen Blick, der die perspektivische Rechnung nicht allzuscharf nachprüft, doch einen annehmbaren räumlichen Schein.

Der Künstler verfährt dabei nach zwei verschiedenen Methoden.

[1]) Op. cit. pag. 35.

Die erste und zweifellos primitivere ist die Schiefstellung, das heißt, alle Gebäude verkürzen sich vom rechten Bildrand aus nach der linken Seite hin, der Beschauer wird dabei als linksstehend gedacht. Die Konvergenz der wichtigsten Horizontalen ist sorgfältig beobachtet, allerdings liegen die Schnittpunkte verstreut und nicht in einem Punkt. Daneben wendet Duccio eine zweite Methode an, die sich der Zentralperspektive nähert, nämlich dort, wo er einen geschlossenen Innenraum darstellen will (Fußwaschung usw.). Hier wird vom Betrachter ein Standpunkt verlangt, der ungefähr der Bildmitte gegenüber gedacht ist. Verfolgt man aber die Fluchtlinien, so zeigt es sich, daß ihre Schnittpunkte auseinander liegen, doch gewöhnlich so, daß die Schnittpunkte für die Fluchtlinien der Seitenwände auf einer Horizontale gefunden werden, die der Bodenlinie (oder Decke) parallel ist, während für diese eine Vertikale (parallel den Seitenwänden) Trägerin der Schnittpunkte ist. Die Vermischung beider Methoden wird eben an diesen Innenräumen fühlbar, denn alles, was Duccio in sie hineinstellt, behandelt er perspektivisch nach der ersten Methode. Der Boden behält noch von der übermäßigen Aufsicht. So hat jede Fläche ihren eigenen Augenpunkt, jeder Tisch, jede Bank, jeder Thron, der in diese Räume gebracht wird, seine besondere Perspektive. Der Künstler erfindet und entwirft also zuerst den Raum[1]) und bringt nun Menschen und Dinge hinein, aber es gelingt ihm selten, die Folgen dieses Nacheinanders zu verwischen. In der Fußwaschung steht die Bank gar nicht in dem gegebenen Raum, vielmehr davor, denn die Bank überschneidet die Mauerkante rechts, diese aber soll mit dem Dachrande, der vorderen Bodenlinie und der linken Mauerkante in einer Ebene liegen. Duccio merkt den Widersinn, darum führt er die Mauerlinie unter der Bank in der rechten Ecke nicht mehr weiter. Es sieht dann so aus, als sei der Fußboden rechts wie ein Proszenium nach vorn hin verlängert, während uns doch die linke Seite belehrt, daß dem gar nicht so sei. Die allermerkwürdigsten Verhältnisse kommen so zustande. Christus kniet in dem Raume, wie der aufgestützte rechte Fuß zeigt, der linke Fuß dagegen überschneidet die Mauerkante. Ähnlich in der Herodesszene, der Dornenkrönung,

[1]) Das ist natürlich für die künstlerische Konzeption, nicht für die Ausführung gemeint.

der Handwaschung, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Auch in der Madonna Rucellai trifft man die gleiche Unklarheit. Der unterste Engel links kniet vor dem Thron, greift aber mit der vorderen, seiner rechten Hand, an den hinteren Pfosten. Dies alles sind schließlich Folgen eines noch tastenden Raumgefühls.

Die besten Raumwirkungen gelingen dem Künstler in seinen Durchblicken. Die Vorliebe der späteren sienesischen Malerei für derartige perspektivische Experimente stammt von Duccio. Auf der Hochzeit zu Kana sieht man durch einen kleinen gewölbten Gang, wie es scheint, über einen Hof hinweg, in einen andern dunklen Raum, aus dem ein viereckiger Pfeiler schimmert; hier ist Tiefe. Besonders reich an solchen Einblicken oder Durchblicken ist die Versuchung auf der Zinne des Tempels; leider ist das Bildchen nur noch eine Ruine[1]). Der Tempel ist derselbe Polygonalbau, wie er auf dem Einzug, hoch oben, sichtbar wird. Rechts im unteren Stock ist ein spitzbogiges Tor, man blickt in ein gewölbtes Langschiff, das, wie es scheint, auch von einem Seitenschiff begleitet wird. Die Decke ruht auf dünnen Säulen und ist spitzbogig gewölbt, die Mauer schwarzweiß gestreift, der Fußboden mit schwarz-weiß-roten Platten belegt; an der zweiten Säule von vorn erkennt man ein längliches Viereck, das eine ganz andere Musterung zeigt. Duccio stellt sich hier ein schwieriges perspektivisches Problem und löst es mit Glück. Durch jedes der Fenster des Oberstockes schaut man in pfeilergetragene Innenräume; die Tür, die sich auf den Söller öffnet, wo Christus und der Satan stehen, führt den Blick wieder in einen Pfeilersaal (Taf. 17).

Der Erzählungsinhalt ist für Duccio das Wichtigste, ihm ordnet er alles unter. In diesem Sinne hat Berenson recht, wenn er den Künstler Illustrator nennt. Der Verdeutlichung des jeweiligen Vorganges opfert Duccio die perspektivische Richtigkeit; die räumliche Möglichkeit muß sich der klaren Sichtbarkeit beugen; mit einem Blick soll man das Wichtige erfassen können. Was wäre daraus geworden, wenn Duccio die dünnen Säulen der Vorhalle

[1]) Dieses Fragment habe ich im Bulletino senese per la storia patria, 1909, Anno XVI, fasc. 2, veröffentlicht: „Contributo alla ricostruzione della Maestà di Duccio di Buoninsegna che si trova nel Museo della Metropolitana di Siena".

im Hause des Pilatus nach unten weitergeführt hätte, wie es die Perspektive fordert[1])? Die Hauptpersonen wären dann überschnitten, der Erzählungsinhalt unklar geworden. Überhaupt wäre es ein Fehler, perspektivische Verstöße immer auf die Rechnung künstlerischen Unvermögens zu setzen. Wer möchte zum Beispiel ohne weiteres behaupten, daß der Maler der Franziskusfresken in der Oberkirche zu Assisi sich der Fehlerhaftigkeit in der Stellung des Heiligen, wie er die Lateranbasilika stützt, nicht bewußt gewesen wäre? Die Hauptsache ist und bleibt eben die Klarheit der Erzählung. Die sinngemäße Unterdrückung der Nimben spricht, dächte ich, beredt genug. Es ist Gesetz für Duccio (nur Christus macht eine Ausnahme), daß der Nimbus nicht einen andern Körper überschneide[2]). Geschieht es dennoch, so rückt er die Personen so weit auseinander, daß häßliche Deckungen nicht entstehen können. Wenn mehrere Reihen voreinander geschichtet sind, so hat allein die letzte, hinterste Nimben, und nur dort, wo er gar nicht anders kann, als die Nimben bringen, geht er davon ab, um die Szene nicht in ihrem Sinne zu verdunkeln. Judas behält seinen Heiligenschein auf der Fußwaschung, weil er dort in der hintersten Reihe steht; beim Abendmahl fehlt er ihm, weil er in der vorderen Reihe sitzt; bei seiner Verabredung mit den Juden und in Gethsemane trägt er ihn auch nicht, aber weil er der „Verräter" ist. Man vergleiche damit Giotto, der nie auf die Nimben verzichtet.

Nur wo wenige Figuren genügen, um alles zu sagen, kann Duccio auch räumlich sein Bestes leisten. Die Darstellung im Tempel, die Abschiedsrede Christi, die Heilung des Blinden, vor allem die prachtvolle Verleugnung im Hof sind Stücke, die für ihre Zeit das Höchste an Ausdrucksfähigkeit leisten. Wie auf dem Einzug der Tempel Salomonis hinter der Stadtmauer aufragt, das

[1]) Auch hier scheint Duccio im Sinne einer Regel zu verfahren, die von primitiver Kunst überhaupt angewendet wird. Ein Beispiel anzuführen, findet sich diese doch offenbar bewußte Preisgabe von Architekturgliedern schon im Purpur-Codex von Rossano (vergl. die Ausgabe von Haseloff, Tafel 11) in der Szene, wie Judas das Blutgeld den Hohenpriestern wiederbringt.

[2]) Duccio bedient sich hier eines Verfahrens, das auch schon früher angewendet wird und offenbar der monumental-dekorativen Malerei notwendig ist, um zerstreute Flächenwerte zusammenzuhalten. Man vergleiche die Mosaiken der Capella Palatina in Palermo, z. B. den Einzug in Jerusalem.

ist perspektivisch ausgezeichnet gesehen, man wird etwas Ähnliches in Santa Croce nicht finden.

Wir haben es genugsam beobachtet, wie hart oft Neues neben Altes tritt, wie sehr der harmonische Ausgleich fehlt. Auch in Duccios Kompositionsart fällt dieses unvermittelte Nebeneinander auf. Die byzantinisierenden Vorbilder bleiben mächtig, er beschränkt sich nur darauf, sie mit neuem Geiste zu beleben. Der kompositionellen Elemente der Maniera bizantina bedient sich Duccio durchaus, aber man erkennt sie bei ihm (besonders in der Architektur) doch nicht mehr so deutlich wie zuweilen bei Giotto[1]). Duccio hat nur noch die klare Gegenüberstellung der einzelnen Gruppen beibehalten, Chor steht gegen Chor, wobei dann das trennende Intervall selten fehlt oder, wenn es fehlt, irgendwie ersetzt wird (gewöhnlich durch einen Pfeiler oder eine Säule). Das sieht man nicht nur dort, wo er überkommene Vorbilder braucht, vielmehr auch in jenen Fällen, wo er (ikonographisch) Neues schafft. Dabei stützt er sich immer auf die Tradition und paßt das Neue dem ererbten Schema an. Die Abschiedsrede Christi ist neu und findet sich nicht in der Ikonographie der Maniera bizantina. Duccio nimmt das Schema der Fußwaschung und bildet es um, dem veränderten Erzählungsinhalt entsprechend. Absicht auf klare Sehbarkeit leitet ihn dabei überall. Gewöhnlich handelt es sich doch nur um zwei, höchstens um drei Parteien. Im ersten Falle arbeitet er in der Regel bloß mit dem Intervall (Einzug, Fußwaschung, Abschiedsrede, Judasverrat, Christus vor Hannas usw.). Der Raum bleibt dann ungeteilt. Zu Szenen mit zwei Parteien tritt gelegentlich ein Nebenspiel auf derselben Bildfläche. Duccio versäumt nicht die Trennung scharf hervorzuheben, etwa: Christus in Gethsemane. Im Rücken des Herrn, der zu den Jüngern redet, steht ein Baum und bewirkt fast hart die Trennung von dem Betenden; damit ja kein Zweifel aufkomme, setzt der Künstler fast senkrecht unter diesen Baum einen zweiten, in die rechte Ecke einen dritten, so daß Christus von den drei dunklen Kronen zugleich eingerahmt und

[1]) Zum Beispiel in Sante Croce beim Tode des Heiligen Franz. Links und rechts hohe, turmartige Gebäude, die beide durch eine Mauer verbunden sind. Die Beispiele lassen sich leichtlich vermehren.

abgesondert wird. Ganz ähnlich in den zwei letzten Szenen der Verleugnung Petri. Wo Duccio drei Parteien handeln lassen muß, teilt er von vornherein durch die Architektur den gegebenen Raum in drei Teile; die Vorhalle mit den beiden Säulen am Hause des Pilatus ist wohl überlegt. Die Drittelung entspricht der Dreiheit der Parteien, es sind die anklagenden Juden, Christus nebst seiner militärischen Bedeckung und Pilatus. Wo zwei dieser Parteien in eins übergehn, scheut sich der Künstler nicht, die Architektur einfach zu ignorieren. Als Christus zum erstenmal vor Pilatus erscheint, spannt Duccio den Herrn und seine militärische Begleitung zwischen die beiden Säulen. Der schmale, freie Streifen links vor den Juden, der in der unüberschnitten herunterlaufenden Säule gewissermaßen Körper bekommt, soll die Schar der Pharisäer ganz abtrennen, ihre Anwesenheit zum Nebenspiel machen — sie verhandeln ja nur untereinander. Um die Sonderung möglichst scharf herauszuheben, gibt Duccio nur einen halben Menschen. Der hart an der Säule stehende Krieger, dessen Helm oben ganz sichtbar wird, müßte von der Säule überschnitten werden, man sollte wenigstens ein Stück Arm und Schulter hinter ihr hervorkommen sehen. Duccio unterdrückt das einfach, um die Klarheit der Trennung nicht zu beeinträchtigen. (Ähnlich: Christus im weißen Gewande vor Pilatus.)

Immer ist Duccio sorgfältig darauf bedacht, Gleichgewicht innerhalb der Bildfläche herzustellen. In der Fußwaschung und der Abschiedsrede sitzt der Herr vor dem dunklen Türausschnitt, der ihn (ganz abgesehen von der Farbe) zum Beherrschenden macht, oder Christus steht vor einer Säule (im Hause des Pilatus dreimal). Wie genial Duccio sein kann, zeigt die erste Verleugnung — und hier schafft er ganz neu; die Magd im Torausschnitt legt die Hand auf das Geländer, unter dessen aufsteigende Linie die Schar der Sitzenden fast zusammengezwungen wird. Daß Duccio die Farbe dann als kompositionellen Wert verwendet, davon will ich weiter unten noch sprechen.

Duccios Bilder leiden häufig genug an Überfüllung; woran das liegt ist schon auseinandergesetzt worden. Dennoch ist es ihm zuweilen gelungen, die Menge nicht nur äußerlich, sondern als

wirklich beteiligt und notwendig für die Klärung des Bildeindrucks zu verwenden. In der Auferweckung des Lazarus hat er die linke Hälfte der Tafel mit der dichtgedrängten Schar der Jünger und neugierigen Zuschauer ausgefüllt. Die Gruppe ist gut gefügt, und man hat durchaus den Eindruck, daß die wunderbare Erweckung im Beisein von viel Volks geschieht. In der Kreuztragung vermag Duccio das drängende Vorwärtsfluten einer großen Menge mit Geschick lebendig zu machen.

Man hat gemeint, es fehle Duccio an einem festen, künstlerischen Prinzip;[1]) ich glaube, gezeigt zu haben, daß dem nicht so ist, und wir können das an seinen Landschaften noch deutlicher erkennen. Wie Duccio in der Auferweckung des Lazarus die Menschenmenge in die landschaftliche Umgebung stellt, das ist groß empfunden, und die Berglinien tragen im Sinne dramatischer Zuspitzung nur dazu bei, diesen Eindruck zu steigern. Wie kraftvoll ist das Grab von den Felsen eingefaßt; ihr Abfall endet über dem Haupte Christi, des Protagonisten, der zudem durch den Baum darüber einen nachdrücklichen Akzent erhält. (Die Berge pflegen bei Duccio gewöhnlich von links unten nach rechts oben anzusteigen, es ist die Blickbewegung des Lesenden.)

Die andern landschaftlichen Szenen sind gleich großzügig entworfen[2]). Obenan steht das Gebet in Gethsemane. Auch hier ist jeder Baum, die ganze Felslandschaft in den Dienst der Handlung gestellt. Oder man nehme den Verrat des Judas. Wie trefflich hat Duccio die Bäume verwandt; in dem Intervall betont einer die Sonderung, und gerade über dem Haupte Christi legt ein anderer auf den Verratenen den Nachdruck. Ferner die drei Marien am Grabe; über den Frauen ein kleiner Berg, über dem Engel ein höherer, dessen Abfall sich auf die Frauen zu senkt; diese Bewegung wird noch durch die Neigungslinie des Sarkophagdeckels unterstützt. Auch in der Grablegung führt die Senkung des Berges zu der mit hocherhobenen Armen aufklagenden Magdalena, sie wird durch die Kuppe über ihr betont, damit auch die Köpfe der drei Hauptpersonen, Christi, Mariä und des Johannes. Die Linie

[1]) Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902, pag. 57. [2]) Vergl. Guthmann, op. cit., pag. 58.

dieser Gruppe wird zweimal aufgenommen, von der Beugung des Johannes und der Beugung jener Maria über ihm. Rechts wird die Gruppe dann geschlossen durch den steil abfallenden Grat über des Nikodemus Rücken. Im Noli me tangere bindet die zackig ablaufende Berglinie Magdalena und Christus zusammen; die dunkle Baumsilhouette über beiden gibt eine neue Einheit und betont zugleich das Intervall; der Baum rechts[1]) nimmt die Vertikale Christi in einem merkwürdig feinen Gegensinne wieder auf. Hier könnte man nichts ändern, ohne eine Harmonie zu zerstören.

Auch die Maniera bizantina benutzt ja die Landschaftslinie als Kompositionsstütze, es geschieht freilich unbeholfen genug. Wenn wir das gleiche Verfahren bei Duccio und auch bei Giotto wiederfinden, so zeigt es uns, wie sehr beide in jenem italo-byzantinischen Mischstil wurzeln. Sie haben beide, jeder nach seiner Kraft, das ererbte, noch ungefüge Werkzeug zu einem feinen, bereichernden Kunstmittel umgestaltet. Giotto ist der Begnadetere, seine Kenntnisse der Perspektive, des Raumes, der Natur sind durchaus nicht größer oder tiefer als die Duccios, aber seine Fähigkeit, das Bildganze zusammenzufassen, mit einem Geiste zu durchdringen, machen ihn dem Sienesen überlegen. Giotto will aber auch weniger als Duccio, dessen unmittelbares Verhältnis zum Naturvorbild hat er nicht. Darum wird es auch klar, weshalb das ganze Trecento mehr auf der Linie weiter geht, die mit Duccio beginnt, als auf jener, die von Giotto herkommt. In der Kunst des Sienesen erkennt man zuerst das Problem, an dessen Lösung die beiden folgenden Jahrhunderte unablässig gearbeitet haben, das Problem, die Natur ganz für die Kunst zu gewinnen.

Wir haben also ein Recht, bei Duccio von Naturbeobachtung zu sprechen, aber es ist eine allgemeine Naturbeobachtung. Ich will nicht weiter davon sprechen, wieviel ihn das Auf und Ab, Überschneidungen, die ganze regellose Gesetzmäßigkeit im Baukörper seiner Vaterstadt gelehrt hat, wie er an ihrer malerischen Schönheit seinen Blick schärfte und das Gesehene dann im Bilde festhielt. Beredte Zeugnisse sind der Einzug, die Heilung des Blinden.

[1]) Er ist auffallend altertümlich. Vergl. das Temperabild auf Leinwand: Verklärung, Einzug, Auferweckung des Lazarus. Siena, Accademia Nr. 8, oder ebenda Nr. 13.

Es gehört zu dem beglückenden Zauber der „hochgebauten“ Stadt, daß man es noch heute täglich in ihr nacherleben kann, wie hier die Kunst im heimischen Boden wurzelt. Das Tor auf dem Einzug könnte die Porta Romana sein, wenn sie damals schon gestanden hätte, und die Hügel in der Lorenzetti Buongoverno sind die Hügel von Siena, wie man sie sieht, wenn man durch die Porta Camollia und den Portone nach Fontebecci zu wandert. Vom ersten Augenblick, da diese Kunst die Augen aufschlägt, spiegelt sich auf ihrer Netzhaut das breite Leben, die vielfältige Natur, und Duccio hat die Freude an dem Zugleichsein der Dinge zuerst. Was er gibt, möchte schon wirkliche Natur sein. Niemals denkt man, dies oder das ist eine Unmöglichkeit; und wenn die Erde auch noch fast eine Steinwüste ist, es wachsen schon Bäume auf ihr, richtige Bäume, nicht nur symbolisch-ornamentale Gebilde, die man auch für alles mögliche andere halten könnte. Ja, man unterscheidet Arten (Eiche, Pinie, Ölbaum, Palme, Steineiche), und ihre einzelnen Vertreter werden schon Individuen. Gras und kleine Pflanzen wagen sich nur schüchtern heran, als ob sie auf dem Steinboden wenig Nahrung fänden; man vergleiche aber den Gebetskampf, wo unten eine Pflanzenborte am Felsrand wächst, auch das Riedgras am Rain vorn auf dem Einzug soll nicht übersehen werden. Dann die Tiere, z. B. der Esel und „das Füllen der lastbaren Eselin“, die Schafe auf der Geburt Christi und das weiße Hündchen, das beinahe mit Humor gemalt ist.

Von dem Verhältnis zur Natur wird Duccios ganze Bildauffassung bestimmt. Er versucht nichts Geringeres als willkürliche Naturausschnitte zu geben.[1]) Was das heißen will, ermißt man am Vergleich mit Giotto. Wenn dieser eine Kirche zu malen hat, so nimmt er eine Apsis mit dem Altar (wie wenn sie aus einem Baukörper herausgeschnitten wäre) und stellt sie auf ganz neutralen Grund, oder er bringt ein Ciborium mit einer Mensa darunter, doch ohne Andeutung der umgebenden Räumlichkeit; Giotto steht hier durchaus auf dem Boden der abkürzenden, symbolisierenden Anschauung des Mittelalters[2]), nur mit dem Unterschiede, daß er

[1]) Schon von Guthmann hervorgehoben, op. cit. pag. 59.

[2]) Vergl. Tikkanen, Der malerische Stil Giottos. Helsingfors 1884. Pag. 29 hebt

einem alten Kunstmittel auch das Letzte an Wirkungskraft abpreßt, wie immer da, wo ein großer Geist sich ererbter Formen bedient. Duccio verfährt ganz anders. Wenn er die Darstellung im Tempel schildern will, so führt er den Betrachter in das Gotteshaus hinein, läßt ihn das Ereignis als Zuschauer miterleben. Darin scheint mir die große Bedeutung Duccios zu liegen, daß er zum erstenmal in der italienischen Malerei den Beschauer an die Dinge selbst heranführt und die gedankliche Vermittelung auszuschalten sucht, während man bei Giotto noch überall gezwungen wird, Abkürzungen zu vervollständigen, die Phantasie zu Hilfe zu rufen. Das sind grundsätzliche Unterschiede.

Heißen wir Duccios veränderte Anschauung Naturnähe. Ihre Folge ist das Gleitende in seinem Stil. Im Grunde haben wir nichts anderes vor uns, als was die Spätantike und das frühe Mittelalter im „kontinuierenden“ Stil besaß. Der Ablauf einer Handlung soll in allen seinen Phasen vorgeführt werden, man will buchstäblich das zeitliche Nacheinander in das räumliche Nebeneinander übersetzen. Duccio hat natürlich schon die Trennung der einzelnen Bildflächen, aber die Einheit des Ortes ist so streng festgehalten, die einzelnen Szenen folgen einander so rasch, sind so mannigfach miteinander verklammert, daß man beim Ablesen seiner großen Tafel in Siena wirklich ein Gefühl hat, als entrolle sich vor unserem Auge in ununterbrochenem Ablauf die tragische Handlung. Man wird bei solcher Auffassung immer einen Zug zum Naturalistischen finden, er ist gewissermaßen ihre Ergänzung. Deshalb stellt sich auch Duccios Naturbeobachtung scharf auf das Gegenständliche ein; er sieht überall eine Fülle von Bewegung, von Lebendigem auch im kleinen und möchte es festhalten; da er den Dingen aber so nahe steht, vermag er den Reichtum der Einzelbeobachtungen nicht zur Harmonisierung zusammenzubringen. Giotto ist Duccios vollkommenes Gegenspiel. Bei ihm könnte man, wäre der Ausdruck nicht so mißverständlich, von Naturferne sprechen. Der Florentiner beobachtet zweifellos sehr scharf, aber niemals verliert

T. das mit Recht hervor. Wenn Guthmann, op. cit. pag. 5, diese Anschauung ablehnt, so entspricht das seinem Wunsche, in Giotto nichts als den großen Neuerer zu sehen; damit wird aber die geschichtliche Entwicklung vergewaltigt. Vergl. auch Kallab, op. cit. pag. 40.

er sich an das Objekt; zwischen dieses und die schaffende künstlerische Intelligenz schiebt sich ein Medium, das die Einzelbeobachtung fast wieder zum Allgemeinen ausrundet. Giottos Körper wirken darum, aus der Nähe gesehen, schematisch und hölzern, erst in einiger Entfernung spürt man das Leben darin. Dies Leben erhält aber bei ihm einen allgemeinen Zug und liegt immer in der ganzen Bewegung, in der stark durchgefühlten Kraft des Umrisses, seltener als seelischer Ausdruck im Antlitz selbst. Auf der andern Seite entspricht dieser Art des Sehens das Akzentuierende in Giottos Stil. Vergleicht man beide Künstler auf ihr Verhältnis zur Natur hin, so wird man sagen dürfen, Giotto stehe am Ende der alten, Duccio am Anfang der neuen Zeit.

Wir haben davon gesprochen, wie Duccio seine Landschaftslinien zur Verdeutlichung des Bildeindruckes benutzt. In diesen Linien hat man mit Recht[1]) ein ähnliches rhythmisches Gefühl erkannt wie in den Säumen der Gewänder. Hier wird Duccios ausgesprochene Freude am Fluß der Linie offenbar, und ein Vergleich mit der voraufgehenden Kunstweise lehrt, daß er dort vorhandene Keime zum Wachsen, zur Entfaltung gebracht hat. Die hauptsächlichsten Ausdrucksmittel der Maniera bizantina sind Fläche und Linie, wobei die Linie die mächtigere ist, sie umspinnt und überspinnt die Fläche fast ganz. Wie die Entwicklung im Lauf des Dugento weiter geht, beobachtet man gut an dem grätigen Goldgefädel der Gewänder. Es ist ursprünglich nichts anderes als ein Versuch, die Falten zu modellieren; in dem Augenblick da man statt der entsprechenden Farben Goldlinien nahm, tat man eigentlich schon den ersten Schritt zum Ornamentalen, ohne daß man sich dessen bewußt war. Bei Guido bemerkt man erste Versuche, die Falten zu modellieren, die Goldlinien werden schon als Schmuck gefühlt; in der Madonna Rucellai tritt der Wunsch, eine verzierende Bereicherung zu schaffen, hervor, und in der Maestà ist das Goldgefädel nur noch bedeutsame Beigabe, denn allein der Auferstandene trägt es; die Engel schließlich, die den Thron der göttlichen Majestät umgeben, lassen es bereits als wirklichen Schmuckstreifen am Halsausschnitte des Gewandes sehen. Daher

[1]) Guthmann, op. cit. pag. 62.

hat es dann z. B. Pietro Lorenzetti. (Geburt Mariä; Siena, Domopera.) Die Umwandlung, die dies eine Motiv durchmacht, ist charakteristisch für die Gesamtentwickelung. Die Herrschaft des Linearen wird gebrochen. Was bei Duccio noch davon übrig bleibt, ist im Grunde nur eine Verklärung, dieses eigentümliche, spielende Leben der goldenen Gewandsäume, die Freude an der ausdrucksvollen Linie überhaupt.

Die Linie hat immer etwas Unmittelbares an sich; sieht man sie unter dem Stift des Künstlers entstehen, so scheint sie fast aus seiner Hand herauszukriechen. Man spürt in ihr am stärksten die Melodie, nach deren Takt die Blutkörperchen ihre Wanderung machen. Darum liest man in diesen Goldsäumen mehr vom Wesen des Künstlers als in den paar Notizen, die wir von ihm haben. Sie sind in der Madonna Rucellai so gut da wie in der Maestà, in seinen kleinen Marien so gut wie dort, wo er Geschichten erzählt; sie haben ein ganz persönliches Leben, sind ganz Duccio. Sobald eine Schülerhand dazwischen kommt, werden sie matter, lebloser, erhalten ein anderes Temperament. Ein Beispiel dafür ist die Madonna delle Grazie in Massa Marittima. Man hat das Bild dem Duccio selbst gegeben,[1]) davon kann natürlich keine Rede sein, es ist nur eine flaue Umarbeitung der Maestà. Der Schüler, besser Nachahmer des Meisters, empfand wohl die eigentümliche Sprache der Goldlinien an den Tafeln Duccios, aber seine Linien sind ohne Rhythmus, ohne Eigenleben. Das Allerpersönlichste läßt sich eben nicht nachahmen.

Es ist nicht leicht, von dem Lineargefühl, das aus diesen Säumen spricht, ein Bild zu geben; aber es ist zu charakteristisch für Duccio, als daß man mit Stillschweigen darüber hinweggehen dürfte. Man kann nicht sagen, daß in diesen Linien ein großer Zug lebe; hin und wieder glaubt man wohl ein starkes Pathos zu hören, es ist auch da, geht dann aber plötzlich in den Takt eines Tändeltanzes über. Bald scheinen sie sprühend vor Leben, bald getragen, leise gebunden von einem eigenen, geheimnisvollen Gesetz; dann aber lebt in ihnen eine feine Süße, etwas von der

[1]) Carlo Gamba, Di alcune pitture poco conosciute della Toscana. Rivista d'arte, 1906, pg. 45. Vergl. Taf. 59.

gleichen, unfaßbaren Schwermut, die aus Duccios Engelsköpfen spricht. Unwillkürlich erinnert man sich der Horizontlinien, der atmenden Hebung und Senkung des Geländes, des Auf und Ab der Hügel um Siena; diese Linien sind gewachsen auf heimischem Boden und nicht nur Eigentum Duccios, die ganze sienesische Malerei hat dies feine, ich möchte sagen nervöse Liniengefühl, aber jeder der großen Künstler gibt ihm den Rhythmus des eigenen Temperaments.

Vielleicht könnte man entgegnen, hier bei Duccio werde in der Linie doch zuviel gesehen, hineingetragen, was eine entdeckungsfreudige Begeisterung darin finden könne, nicht aber was wirklich in ihnen sei. Aber ist es ein Zufall, daß bei den späteren Sienesen die Linie wirklich im höchsten Sinne Trägerin des Seelischen wird? Was der ruhenden Pax im Palazzo Pubblico, was der Verkündigung Simone Martinis (Uffizien) in diesem Betrachte ihren schweren und süßen Zauber gibt, das ist zu einem guten Teile schon bei Duccio da.

So groß nun Duccios Freude an der ausdrucksvollen Linie auch sein mag, er ist doch vor allem Maler und als solcher ein Kolorist, wie man einen zweiten im Trecento kaum wiederfindet. Zwar bleibt er auch auf diesem Gebiete von der Maniera bizantina abhängig, aber bei ihm ist die Farbe nicht mehr ein bloßes Unterscheidungsmittel, das ganz willkürlich angewandt wird, bei ihm ist sie bedingt durch die Beobachtung der Natur. Karmesinrote Berge, die wie ein Haufen Gedärme aussehen, gibt es doch nicht; so haben denn auch alle natürlichen Dinge bei ihm eine natürliche Farbe.

Erinnerungen an die Maniera bizantina lassen sich erkennen; das dunkle Terrakottarot der gepflasterten Straße, die stahlblauen Dächer, beides auf dem Einzug, die grünen Wände des ersten Gemaches, das dunkle Lachsrot der Mauern im Hause des Pilatus gemahnen an die Tradition, auch die Vorliebe für gewisse gebrochene Töne weist rückwärts. Judas trägt eine zart-olivgrüne Tunika und ein hell-zinnober-, besser gesagt lachs-farbenes Pallium. Diese Zusammenstellung ist geschmackvoll, aber nicht neu. Das Museo Civico in Pisa besitzt eine schöne thronende Madonna des Mischstils,[1]) zu ihren Seiten sind in kleinen Bildchen Geschichten

[1]) Sala 2 Nr. 7.

aus der Marienlegende gemalt, die farbig fast auf den gleichen Kontrast aufgebaut sind, allerdings werden die Töne bei Duccio sehr aufgehellt.

Diese Farbenstellung der Gewänder des Judas kehrt bei Simon, dem Jünger, wieder, sogar Tunika und Pallium sind jedesmal entsprechend; bei Jakobus dem Jüngeren wird das zarte Oliv dunkler und herb, der edle Lachston zu einem feinen Orangerot; bei Nikodemus steht dann neben einem prachtvollen Zinnober ein ganz schweres Oliv. Duccios Gefühl für den Wohlklang der Farben zeigt des Philippus Kleidung, eine warme, goldbraune Tunika und ein lila Pallium. Für die in Rot gebrochenen Töne beginnt die Skala mit einem zarten Hellrosa, steigt immer wärmer werdend bis zu einem flammenden Zinnober, um mit einem sonoren Braunrot zu schließen. Das kalte Rot ist ein Rötlich-Lila und durchläuft alle Stadien bis zur tiefsten Sättigung des Tones. Das Blau tritt zunächst ganz hellblau auf, wird in der Tunika des Petrus tief und heiter, verklärt sich bei Maria Magdalena zu einem feierlichen Himmelblau, um am Mantel Christi und seiner Mutter dieses ganz tiefe, schwere Preußisch-Blau zu erreichen, das mit dem wundervollen, dunklen Weinrot ihrer Tuniken einen fast düsteren Klang gibt. Auch Lila und Oliv setzt der Künstler gern gegeneinander (vergl. Christus an der Säule, den Mann mit der Rute), einer der drei Pharisäer trägt diese Farben. Bei Malchus begegnen wir dem Goldbraun des Philippus, zu dem das Lachsrot vom Mantel des Judas gerückt wird. Edel im Klang ist das Blau und Grün bei Petrus, das bei Joseph von Arimathia wiederkehrt, aber in den Gewändern der Jünger[1]) keine

[1]) Es mögen die Farbenreihen der Jünger angeführt werden:

Rot—Blau	Matthäus,	hellweinrot.	Tunika;	hellblau.	Pallium.
	Jakobus d. Ält.,	,,	,,	dunkelblau	,,
	Johannes,	hellblau	,,	hellweinrot	,,
Blau—Dunkellila	Andreas,	,,	,,	dunkellila	,,
	Thaddäus,	blau	,,	,,	,,
	Thomas,	hellblau	,,	,,	,,
Zinnober—Oliv	Judas,	helloliv	,,	hellachs	,,
	Simon,	dunkler	,,	dunkler	,,
	Jakobus d. J.,	zinnober	,,	dunkeloliv	,,
Goldbraun—Lila	Philippus,	goldbraun	,,	hellila	,,
	Bartholomäus,	,,	,,	dunkellila	,,
Blau—Grün	Petrus,	lichtblau	,,	grün	,,

Natürlich schwanken die Farben in ihren Werten, das Dunkellila wird gelegentlich fast zu Oliv.

Analogie hat; Petrus nimmt auch farbig eine Sonderstellung ein, während die anderen Jünger sich in Farbengruppen vereinigen lassen.

Man muß ja sehr behutsam sein bei Schlüssen auf den Farbengeschmack eines Künstlers, die Zeit hat oft sehr viel zu der starken Tonbindung beigetragen (namentlich bei so alten Gemälden dieser Technik), chemische Veränderungen tuen das Ihre. Bekanntlich hat Duccio die Grünuntermalung der byzantinischen Kunst übernommen. Dieses Grün neigt sehr dazu, die daraufliegende Farbschicht zu zersetzen. Untermalung mit Grün wurde besonders für das Inkarnat angewandt, und es gibt kaum ein frühsienesisches Gemälde, bei dem dies Grün nicht durchschimmerte, wenn nicht gar die übereifrige Reinlichkeitsfreude der Frommen den gemalten Gesichtern die zarte Oberhaut geraubt hat, und nun das sich „durchfressende" Grün den Rest vollends zerstörte. Bei manchen Farben muß man daher Verdacht haben, — ich denke an das Grün des ersten Gemachs (Fußwaschung, Abendmahl, Abschiedsrede) oder an das grüne Sitzkissen der Maestà. Das Recht zu zweifeln gibt das Gewand der Magdalena im Noli me tangere, wo Duccio sich der Grünuntermalung bediente. Sie trägt stets eine Tunika von himmelblauer Farbe, die hier zu einem feinen Oliv geworden ist, nur an einzelnen Stellen blieb das ursprüngliche Blau erhalten; dabei hat der farbige Eindruck des Bildes nicht etwa gelitten, denn dieses Oliv stimmt außerordentlich gut zu dem warmen Zinnober des Mantels.

Wenn also hier davon gesprochen werden soll, daß Duccio die Farben „zusammensieht", so bitte ich das Gesagte in Gedanken zu halten; auch durch den Wechsel im Farbenmaterial, durch das Ansetzen neuer Farben wird die Verschiedenartigkeit der Töne bedingt sein, doch reicht dies nicht hin, die Bewußtheit in der Anwendung des künstlerischen Mittels auszuschließen. In der Szene, wie Judas die dreißig Silberlinge in Empfang nimmt, sind die Farben der Architektur merkwürdig heiter, dazu liegen die Töne an den Gewändern in entsprechender Höhe. Auf andern Bildern werden die Gewandfarben dann tiefer, man braucht nur die drei Pharisäer zu vergleichen, hier, in den Pilatusszenen und auf der

Kreuzigung. Sie tragen stets die gleichen Farben; zuerst sind diese ganz hell; im Hause des Pilatus, wo der Hintergrund meist aus dunklen Menschenmassen besteht, und die Wände in jenem Lachsrot „glühen“, werden die Farbtöne ihrer Gewänder viel dunkler. Der Gebetskampf mit der drückenden Düsterkeit seiner Farben, dem heute tiefgebräunten Goldgrund, läßt fast daran denken, als sei im modernen Sinne versucht, der Stimmung jener qualvollen Stunde durch die getragene Farbigkeit Ausdruck zu geben.

Dem Gefühl für klare Sichtbarkeit, von dem mehrfach gesprochen wurde, muß auch die Farbe dienen. Duccio hat für die Gewänder der wichtigen Personen einen festliegenden Kanon, der ganz sein eigen, nur bei wenigen Figuren (Christus, Maria, Maria Magdalena), durch das Herkommen bedingt ist. Hier offenbart sich der naive Realismus mittelalterlichen Denkens; die meisten Szenen folgen doch so rasch aufeinander, daß ein Wechseln des Gewandes nicht erwartet werden kann. Doch davon abgesehen, man soll die einzelnen Figuren auch an der Farbe des Gewandes sofort erkennen können. (Wo dies nicht möglich ist, muß der Kopftypus seine Schuldigkeit tun.) Daher tragen die Hauptpersonen durch das ganze vielgliedrige Altarwerk hindurch stets die gleichen Farben[1]). Für die Jünger hat Duccio das Thema auf der Vorderseite der Maestà gegeben, sie sind hier mit Namen bezeichnet, wie wenn der Künstler damit hätte sagen wollen: „Präge dir, freundwilliger Betrachter, den Ausdruck der Gesichter, die Farben der Gewänder deutlich ein, so wirst du die lange Erzählung der Leidensgeschichte rascher und leichter verstehen.“ Ja, Duccio geht noch weiter: Matthias, der Ersatzjünger für Judas, trägt des Verräters Gewandfarben. Der einmal angenommene Kanon wird festgehalten, so daß es für den Liebhaber, der die Bilder in London nicht kennt, ein Kleines ist, sich ihren farbigen Eindruck vor den Tafeln in Siena zu rekonstruieren. Der Kanon ist sogar schon in der Madonna Rucellai fast ausgebildet, worin ich

[1]) Eine Abweichung zeigt des Bartholomäus Tunika; in dem Rundbogenbildchen der Vorderseite ist sie hell mit einem dunklen Ornament, in den Geschichten goldbraun. Erst die Schüler in den Szenen des Aufsatzes geben dem Bartholomäus das ornamentierte Gewand zurück, wie wenn sie auf das Thema des Hauptbildes zurückgegriffen hätten.

auch einen Beweis für Duccios Urheberschaft sehe. Erinnerungen an diesen Kanon finden sich in Werken seines engeren Schülerkreises wieder.

Im Gewande Mariä und Christi war Duccio, wie bemerkt, durch die Überlieferung gebunden; daß die Farben bei beiden gerade so tief und schwer sind, ist darum doch kein Zufall. Das Herkommen schrieb kaum mehr vor als „rot und blau". Duccio nimmt diese düsteren Farben und schafft so für die heiligsten Gestalten auch koloristisch eine Sonderstellung, denn nirgends finden sich an den Gewändern der übrigen Personen[1]) Farben, die so ernst, so dunkel wären. Die Kreuztragung mag als Beispiel dienen und zeigen, wie Duccio auch mit der Farbe zu „komponieren" versteht.

Das Rot am Mantel der Maria Magdalena war ja schon lange für diese Heilige in Gebrauch, erst Duccio scheint gefühlt zu haben, warum sie es trägt. Das flammende Zinnober, in das diese getreue Jüngerin des Herrn sich hüllt (vestita di color di fiamma viva wie Beatrice im Paradiso) ist unvergeßlich. Gibt es ein schöneres Gleichnis für die hingebende Treue einer gläubigen Frau als die geheimnisreiche Glut dieser einen Farbe?

Mancherlei Fäden sind angesponnen worden, hier sollen sie zu einem Knoten geschlungen werden. Die voraufgehende Untersuchung wird, so hoffe ich, hinreichend klargemacht haben, daß der bedeutsamste Faktor der Entwicklung des Duccioschen Stils in dem Zusammenhang mit der Maniera bizantina zu suchen ist. Fragen wir nach einem Namen, so bleibt nur eine Antwort: Guido. Er ist der Hauptmeister der sienesischen Maniera bizantina, in seiner Schule muß Duccio groß geworden sein. Wenn wir die Madonna von 1221 auch nicht hätten, so bliebe nichts anderes übrig als einen Meister anzunehmen, der die Verbindung zwischen Duccio und der Maniera bizantina herstellt. Es geht nicht an, Duccio unmittelbar aus der toskanischen Maniera bizantina erklären zu wollen; er muß einen Vorgänger gehabt haben, der den Mischstil schon auf eine höhere Stufe gehoben, ihm einen sienesischen Charakter gegeben hat. Wenn man auch neuerdings noch versucht,

[1]) Das dunkle Preußischblau kehrt am Gewande des Pilatus wieder, doch ist es hier heller, leuchtender.

Guido zu einem Zeitgenossen Duccios zu machen, so bedeutet das ein vollkommenes Verkennen der Entwicklung, die der sienesischen Malerei im Dugento nicht abgesprochen werden kann[1]). Man steht immer noch unter dem Bann der Anschauung, als sei alles Heil für die italienische Malerei im Dugento von Florenz ausgegangen und in Siena habe es eine eigene Entwicklung während dieser Zeit überhaupt nicht gegeben.

Daß Duccio unmittelbar nach echten byzantinischen[2]) Denkmälern gearbeitet habe, wird man nicht annehmen dürfen, trotzdem ein wichtiges Gebiet bisher nur gestreift wurde, ich meine das ikonograpische. Weiter unten soll auch darüber gehandelt werden. Weder das echte byzantinische Tafelbild noch die byzantinische Miniatur haben Duccios Entwicklung unmittelbar befruchtet; wenn man trotzdem Zusammenhänge mit der byzantinischen Miniatur erkennen kann, so dringen diese offenbar auf dem Wege über die Maniera bizantina in des Meisters Kunst ein. Vermag man es auch zurzeit noch nicht zu beweisen, so scheint es dennoch gewiß zu sein, daß der italo-byzantinische Mischstil im Tafelbild wie im Fresko viel von der byzantinischen Miniatur genommen hat; ein Blick etwa in das Menologium Basilii II bestätigt diese Beobachtung.

Duccio geht hervor aus der sienesischen Maniera bizantina. Was uns an Bildern davon erhalten ist, trägt das einheitliche Gepräge einer Werkstattüberlieferung. Der thronende Petrus in der Akademie gehört zu diesem Kreise; das Bild zeigt schon, besonders in der Geburt Christi, deutlich die Richtung auf die zarten Köpfe Ducciocher Frauen; das Haupt der Magd, die das Kind badet, ist ein unmittelbarer Vorläufer für die Köpfe jener Marien und Engel, denen wir in des Meisters Tafeln wieder und wieder begegnen.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen, was Duccio der

[1]) Von Guido und seiner Schule wird im Anhang ausführlicher gesprochen.

[2]) Vergl. dagegen B. Berenson, The Central Italian painters of the Renaissance. London 1908 pag. 140 „Owes his style to influence of the best Byzantine masters of the time: in all probability studied at Constantinople." Auch Kallab, op. cit., pag. 39 vermutet bei Duccio unmittelbaren Anschluß an byzantinische Vorbilder.

Maniera bizantina zu verdanken hat. Allererst verrät seine Art zu komponieren die Abhängigkeit von ihr; die Anlehnung an die Landschaftslinien, an die Architektur im Sinne einer Kompositionsstütze ließ sich deutlich erkennen. Dabei steigert er ein ererbtes Kunstmittel und schafft sich ein Werkzeug, das er klug und bedeutungsvoll verwendet. Die „flächige Gruppe" beginnt er zu beleben und versucht sie räumlich zu machen, die vollkommene Flächenhaftigkeit der älteren Kunstweise wird von einem ausgeprägten Raumgefühl, wenn auch noch nicht ganz, überwunden. An der starken Aufsicht hält er fest, besonders wo er einen Gegenstand in den Raum hineinbringt. Der Kopftypus in Duccios Kunst ist eine Veredlung des Ererbten, das wird am klarsten fühlbar in den Geschichten; konservativer ist er in den Madonnen-, Engel- und Heiligenköpfen, besonders wenn er sie groß zu geben hat. In der Bekleidung der Figuren bleibt er im allgemeinen bei dem Überkommenen, vom wirklich byzantinischen Kleid ist aber wenig zu spüren. Der Faltenstil bildet Ansätze der Maniera bizantina weiter, die harten, knitterig gebrochenen Falten verschwinden, die Gewänder fallen weich und natürlich. In der Gebärdensprache bekennt sich Duccio als Schüler der Maniera bizantina; auch die Bewegungsdarstellung zehrt vom Herkommen. Dort war sie entweder matt oder exaltiert. Bei Duccio ist es ähnlich, eine starke kraftvolle Bewegung liegt ihm überhaupt nicht. Die Farbengebung offenbart den Zusammenhang mit der Tradition, die düstere Farbenreihe ist aufgehellt, die Töne werden mit feinstem koloristischen Takt nebeneinandergesetzt, unnatürliche Färbung kommt nicht mehr vor, denn Duccio sucht für die Farbigkeit Vorbilder in der Natur. Was er jedoch am treusten bewahrt, ist, neben dem Ikonographischen, die Technik, die Zurichtung der Tafel, das Auftragen des Goldgrundes, die Grünuntermalung, ja die Art der Pinselführung.

Aus den Büchern der Biccherna wissen wir, daß Duccio auch kunstgewerblich tätig war; er hat cassoni und Bucheinbände bemalt. Ob er auch Miniaturist gewesen ist, können wir nicht beweisen, jedoch lassen einige Handschriften des frühen Trecento sich als Ausläufer seines Stils erkennen; woraus natürlich nicht ohne weiteres gefolgert werden darf, daß Duccio auch Buchmaler ge-

wesen sei. Wulff ist der Ansicht, dies werde durch die Biccherna-Notizen erhärtet (wie ich oben gezeigt habe, ein Irrtum); wenn er die Deckelbildchen gar als Zeugnisse für die Entwicklung der Buchmalerei ausgibt, so muß dieser Ansicht widersprochen werden. Sie sind Tafelbilder kleinsten Maßes, die höchstens eine Vermittlerrolle zwischen Miniatur und Tafelbild gespielt haben. Mit demselben Recht dürfte man Duccios kleine Madonna mit den drei Franziskanern für eine Miniatur halten. Daß sie aber ein kleines Tafelbild ist und auf eine monumentale Vorlage zurückgeht, bedarf eines Beweises nicht. Es ist nur eine Möglichkeit, daß Duccio auch Miniaturen gemalt habe, aber weder aus den Denkmälern noch aus den Urkunden läßt sich Gewißheit darüber erlangen. Allerdings wird niemand leugnen, daß des Künstlers Handschrift mancherlei vom Stil des Miniaturisten an sich hat. Diese Innigkeit, fast möchte man sagen Frömmigkeit, mit der er auch das Nebensächliche im Bilde sauber und zierlich ausführt, diese Freude an goldnen Ornamenten, an spielenden Goldsäumen, dieser schier unerschöpfliche Reichtum an Motiven, wenn es gilt die Nimben seiner Heiligen und Engel mit reizenden Blätterranken zu bedecken, verraten den Mann, der auf kleinen Flächen zu arbeiten gewohnt ist. Aber diese allgemeinen Beobachtungen geben uns noch kein Recht, den Künstler auch in der Miniatur tätig sein zu lassen. Denn trotz des Miniaturhaften steckt ein monumentaler Zug in den kleinen Tafeln; man braucht nur einmal Szenen der Leidensgeschichte als Lichtbilder auf die Wand zu werfen, es zeigt sich dann, daß sie größer empfunden sind als es scheint und nichts von ihrem Leben einbüßen.

Da wir über den Miniaturisten Duccio nur auf Vermutungen angewiesen sind, so könnte der ganzen Frage kaum große Wichtigkeit zukommen, wenn nicht Wulff aus der nach seiner Ansicht dokumentarisch gestützten Behauptung weitgehende Folgerungen zöge. Er läßt den Stil Duccios nicht nur von der Miniatur abhängig sein, sondern nimmt sogar eine ganz bestimmte Quelle an, nämlich die französisch-gotische Miniatur. Ich gestehe von vornherein, der Meinung des ausgezeichneten Kenners byzantinischer Kunst nicht beipflichten zu können.

Duccio ist das Ergebnis bodenständiger, sienesischer Entwicklung, und wenn wir über sein Verhältnis zur Miniatur Auskunft erhalten wollen, müssen wir uns zunächst in Siena umsehen. Die Anfänge der sienesischen Miniatur im Dugento sind dunkel. Im großen und ganzen läßt sich etwa folgendes mit einiger Sicherheit hinstellen. Wie die sienesische Tafelmalerei im Dugento ein ausgesprochenes Eigenleben gehabt hat, so muß auch die sienesische Miniatur am Ende des Jahrhunderts bereits eine lokale Entwicklung durchgemacht haben, denn ohne diese Voraussetzung läßt sich nicht erklären, wie es möglich ist, daß wir die Miniatur in Siena schon während der ersten Jahrzehnte des Trecento auf einer solchen Höhe antreffen. Nach dem, was über die Entwicklung der Tafelmalerei gesagt worden ist, wird man sich nicht wundern, wenn auch für die Miniatur und besonders für die Illustration von der Einwirkung der Maniera bizantina gesprochen wird. Sieht man die ältesten Choralbücher der Libreria in Siena durch, so findet man diese Ansicht bestätigt. Wie der Byzantinismus überhaupt nach Siena gedrungen sei, ist eine Frage, auf die wir kaum Antwort geben können. Man gewinnt den Eindruck, daß die Künstler echte byzantinische Arbeiten nicht mehr vor sich haben, vielmehr schon früh im Dugento in einem abgewandelten byzantinischen Stil als etwas Vertrautem, Heimischem recht und schlecht das Bedürfnis nach Kunst befriedigen. Das steht fest für das Tafelbild; für die Miniatur sind die Denkmäler zu spärlich und oft genug schwer als sienesisch zu beweisen. Schon im Beginn des Trecento zehrt die Miniatur deutlich von der Tafelmalerei, es wird im Dugento nicht anders gewesen sein, zumal allem Anschein nach die sienesische Tafelmalerei früher sich entwickelte als die sienesische Miniatur. Dvořák hat über den Einfluß der byzantinischen auf die italienische Miniatur wertvolle Seiten geschrieben[1]) und dabei auch den sienesischen Anteil gewürdigt. Obwohl ich selbst nur einen Teil des von Dvořák herangezogenen Materials, besonders das in Siena, studieren konnte, so scheinen mir seine Ausführungen doch überzeugend.

[1]) Max Dvořák, Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung. Ergbd. 6, pag. 792 ff, vergl. auch Graf Erbach-Fürstenau, La Miniatura Bolognese nel Trecento. L'Arte, 1911, fasc. I.

Die glänzende Technik der älteren sienesischen Handschriften hat nichts gemein mit französisch-gotischer Miniatur und wurzelt durchaus im Byzantinischen. Wenn Duccio sich überhaupt als Buchmaler betätigt hat, so ist man genötigt, für seinen Illuminierstil ein ähnliches Verhältnis zur Maniera bizantina anzunehmen, wie man es aus seinen erhaltenen Arbeiten klar genug für das Tafelbild beweisen kann. Er wird die Miniatur in einem Stadium angetroffen haben, das Französisch-Gotisches und Byzantinisierendes schon miteinander verschmolzen hatte.

Ist es nun möglich, wie Wulff will, als treibenden Faktor innerhalb der Stilentwicklung Duccios die französisch-gotische Miniatur hinzustellen? Er drückt sich sehr vorsichtig aus: „Worauf es uns ankommt, ist die Beantwortung der Frage, ob nicht die gotische Miniatur in Italien, sei es in Siena, sei es in einer andern Schule, eine gewisse Vorarbeit bei der Entstehung einer raumhaften und plastischen Bildauffassung geleistet hat." Darin scheint mir von vornherein ein Widerspruch zu liegen; die italienische Miniatur hat den Raum eher als der Norden, noch bis in das Trecento hinein bleibt für die französischen Miniaturen der Hintergrund ganz neutral, ein Teppichmuster, während die sienesische Miniatur ihre Bildchen schon wirklich räumlich zu geben versucht. Ja, Dvořák zeigt, daß dort, wo sich die italienische Miniatur der französischen Vorbilder bedient, sie die heraldische Flächenhaftigkeit der nordischen Kunstweise umarbeitet im Sinne italienischen Raumgefühls. Offenbar liegt hier byzantinische Bildauffassung zugrunde, die noch wie die antike Malerei ein wirkliches Bild geben will.

Wo aber sind die Wurzeln des neuen Raumgefühls zu suchen? Wulff hat sicherlich darin recht, daß die Maniera bizantina — am wenigsten das Tafelbild — nur geringe Elemente enthält, die zu einer fruchtbaren Weiterentwicklung hätten dienen können. Die Meinung Dvořáks, daß die byzantinische Miniatur und ihre illusionistische Bildauffassung förderlich gewesen sei, scheint mir durchaus richtig. Diese Wirkung wird aber erst möglich infolge der geänderten Naturanschauung; man begann den Raum, das Hintereinander der Dinge zu sehen und mühte sich um perspektivische Probleme; durch viele praktische Versuche will man sie lösen,

ohne doch die Gesetze zu kennen. In Zeiten des Überganges von flächenhaftem zu räumlichem Sehen muß es sehr schwer, wenn nicht unmöglich sein, klar zu scheiden zwischen empirisch Gefundenem und solchen Zügen, die auf Entlehnung aus künstlerischen Vorbildern zurückgeführt werden können. Das halb geahnte Gesetz verwebt sich mit herkömmlichen primitiven Regeln.

Man hat gerade gegenüber Duccios Innenräumen öfters das Bühnenmäßige darin empfunden, es liegt nahe, an die Mysterienbühne zu denken. Man tritt ja auf schwanken Boden, wenn man von der Wirksamkeit solcher Erinnerungsbilder eines Künstlers spricht, aber das Guckkastenartige der Bühne Duccios, das Übereinander der Szene zwingt des Betrachters Gedanken auf solche Wege. Wenn man dann die Maestà näher ansieht, so kann man doch ein Bildungsgesetz erkennen, wie wenn sich Duccios Innenräume aus einem Versatzstück entwickelt hätten. Duccios primitivster Raum hat nur Rückwand und Decke, keine Seitenwände, an deren Stelle schimmert der Goldgrund. Die Decke erhält ihre Stütze in kräftigen Konsolen und ähnelt so einem Baldachin. Die Hochzeit zu Kana ist das einzige Beispiel dafür innerhalb seiner Kunst, das uns erhalten blieb[1]). Es wirkt um so stärker, als der Künstler an diesen „Raum" eine Raumvertiefung angefügt hat, die zu dem Besten gehört, was ihm darin gelungen ist. Der zweite Schritt, die Hinzufügung der beiden Seitenwände, wird verhältnismäßig leicht gemacht, die Konsolen an den Ecken fallen fort und Duccios flache Bühne ist fertig. Die Fußwaschung gibt schon den Raum mit Seitenwänden, das Schema entspricht der Hochzeit zu Kana. Obwohl die Seitenwände die Last auf sich genommen haben, wagt es Duccio doch nicht, die Konsolen ganz aufzugeben, deshalb bleiben die beiden mittleren erhalten und machen den Raum noch flacher, als er ohnehin schon ist. Erst als Christus vor Hannas steht, spannt sich die Decke glatt über das Gemach und ist nun wirklicher Raumabschluß nach oben geworden. Einen weiteren

[1]) Vergl. Ugolinos Geißelung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 1635 A). Das Nebeneinander von primitivem und ausgebildetem Raum in der Hochzeit zu Kana ist besonders interessant, der Durchblick scheint das Naturbeobachtete, der „Saal" Ansatz zu einem System zu sein.

Fortschritt zeigt das Haus des Pilatus, denn hier sehen wir eine richtige Balkendecke, die der Konsolen notwendigerweise bedarf, — von Duccio offenbar in der Wirklichkeit beobachtet. Diese Fortbildung der Decke — auch im übrigen Italien spricht vieles für eine ähnliche Entwickelung — als Duccios Eigentum auszugeben, möchte ich allerdings nicht wagen.

Fragen wir überhaupt nach der Gotik im Stile Duccios, so hat, denke ich, die voraufgehende Untersuchung gezeigt, wie wenig die Gotik dafür bedeutet; es bleibt bei einer zaghaft äußerlichen, rein formalen Aufnahme. Das Stärkere in ihm ist die Tradition. Die ersten gotischen Motive begegnen uns schon in der Madonna Rucellai am Holzwerk ihres Sessels. In den Geschichten der Rückseite findet sich der Spitzbogen neben dem Rundbogen oft verwendet, desgleichen in den Predellen. Die Versuchung auf dem Tempel (Siena, Domopera) scheint Duccios letztes Wort über die Gotik zu sein, hier macht er ihr die weitgehendsten Zugeständnisse. Dagegen spürt man in der Figurengestaltung, in der Gewandbehandlung, im Faltenstil wenig von gotischem Einfluß. Wulff geht zu weit, wenn er in den Formen der Kleidung das Gotische so scharf vom Byzantinisierenden trennen zu können glaubt; die Vermischung mag im Einzelfalle vielleicht zugegeben werden, sie reicht aber nicht dazu hin, die Gotik als besonders wirksamen Faktor in die Rechnung einsetzen zu dürfen. Zur Erklärung des neuen belebten Faltenstils bedarf es der Gotik nicht, zumal das Unplastische, das Flachgedrückte der Falten die Herkunft aus dem Mischstil deutlich genug verrät. Schließlich bereitet sich die Erweichung des Faltenstils auch in den „Geschichten“ der Maniera bizantina schon vor.

Man könnte die melodiöse Linie recht eigentlich einen Beweis für das Gotische in Duccios Stil nennen. Aber schon die Maniera bizantina hat das Spiel der Säume, hart und eckig, bei Duccio ist es weich geworden. Niemand wird leugnen können, daß das gotische Lineargefühl bei diesem „Weichwerden“ mitgewirkt hat; die echte gotische Linie wird aber erst in Siena lebendig, als Duccio schon tot ist. Wenn man Saumlinien Duccios in Gedanken strenger, härter werden läßt, dann hat man die Zickzacksäume der Maniera bizantina.

Die Gotik findet offenbar am stärksten durch die Architektur Eingang in Siena. In Duccios Lebenszeit fällt der Bau des Domes, so zeigt sich auch in seiner Kunst gotische Einwirkung am meisten in den Architekturen, und weil sie sich fast nur an seinen Gebäuden, in den Architekturformen äußert, wird der Weg deutlich, auf dem sie eingedrungen ist. Seine gotischen Häuser und Türme, Hallen, Säulen, Konsolen, Kapitelle sind Entlehnungen aus der umgebenden Wirklichkeit, wie der Einzug, die Heilung des Blindgeborenen, Stadtbilder des heimischen Siena sind. Wäre all dies auf dem Wege über die gotische Miniatur eingedrungen, man müßte Reste des fremden Stilgefühls aufzeigen können, die Gotik wäre ein struktiver Bestandteil des künstlerischen Organismus geworden. Davon kann aber nicht die Rede sein. Sollte man wirklich — wie Wulff behauptet — die Form der Schuhe, mit ihrer eigentümlichen Verdickung der Spitze, als einen „schlagenden“ Beweis für Duccios Abhängigkeit von der französisch-gotischen Miniatur ansehen dürfen?

Auf Duccios frühe Jugend fällt der machtvolle Schatten einer großen Persönlichkeit, Niccolò Pisanos. 1266—68 entstand seine Kanzel für den Dom. Als Niccolò in Siena arbeitete, war sein Sohn bekanntlich unter den Gehilfen, freilich anfangs nur mit halbem Lohn angestellt. Giovanni ist sienesischer Staatsbürger geworden und geblieben; für 1314[1]) wird uns sein Aufenthalt in Siena bezeugt. Schließlich soll ja auch seine Schule den Skulpturenschmuck für die Domfassade geliefert haben. Wie eng Giovannis Beziehungen zu Siena waren, geht noch daraus hervor, daß er in Siena die letzte Ruhe finden wollte, denn er kaufte sich ein Grab in der Nähe des Doms[2]). 1301 vollendete er seine Kanzel für Sant Andrea in Pistoja, 1311 jene für den Dom in Pisa.

Vasari erwähnt Arbeiten, die Duccio in Pisa, Pistoja, Lucca ausgeführt haben soll. Wir wissen von ihnen nichts mehr, aber so gut Duccio nach Florenz gerufen werden konnte — das bestätigt

[1]) Vergleiche Repertorium f. Kstw., Bd. XXX, 1907, pag. 193, (R. Davidsohn, Giovanni Pisano in Siena).

[2]) Siehe die Inschrift, die heute am Palazzo Arcivescovile eingemauert ist, aber sich natürlich ehemals an anderer Stelle befunden haben muß, denn der Bau stammt erst aus dem 18. Jahrhundert. Vergl. die Inschrift bei Frey, Vasari I, München 1911, pg. 828.

ja die Urkunde vom Jahre 1285 —, so gut kann er auch in Pisa und Pistoja Bilder gemalt haben. Der Bericht Vasaris trägt nichts Unwahrscheinliches an sich. Hat Duccio etwa im ersten Jahrzehnt des Trecento in diesen Städten gearbeitet, so konnte er in allen dreien den Spuren der Pisani folgen. Man darf gewiß von vornherein annehmen, daß ihre Kunst nicht ohne Bedeutung für Duccio geblieben ist. Denn es wäre kaum denkbar, daß des Niccolò schweres Schönheitsgefühl, Giovannis leidenschaftliche Innerlichkeit nicht sollten auf den Begründer der sienesischen Malerei Eindruck gemacht haben. Ich bin überhaupt geneigt, die gotischen Elemente im Stile Duccios nicht zum wenigsten auf Giovanni Pisano zurückzuführen[1]), ohne dafür sichere Beweise bringen zu können. Vor Duccios Kindermord denkt man an Giovanni. Die Frau in der linken Ecke, die, am Boden hockend, den Leichnam ihres Kindes von sich streckt und mit leidenschaftlichem Schmerze betrachtet, könnte Giovanni erfunden haben. Der polygonale Tempel in Jerusalem ist vielleicht eine Erinnerung an Niccolò, vielleicht nimmt die Flucht nach Ägypten etwas von ihm. Auf diese Beziehungen sollte jedoch nur hingewiesen werden, ohne darin mehr als Möglichkeiten sehen zu wollen.

Auch von Assisi und Rom führen Linien zu Duccio. Die Entwicklung vom Holzthron zum Steinthron läuft bei ihm der Linie in Assisi parallel. Duccios Steinthrone zeigen Kosmateneinlagen, und seine Ornamentik, besonders die der Nimben, verrät auffallende Verwandtschaft mit Dekorationsmotiven, die uns in Assisi in Unterkirche und Oberkirche (auch in Anagni) wieder begegnen. Duccios Ornamentik müßte eingehender untersucht werden als es hier geschehen kann. Die Grundlage stammt aus der byzantinischen Kunst, und zwar aus der byzantinischen Miniatur. Daneben steht eine Anzahl von Motiven, die man von Gewölbedekorationen in Assisi her kennt; Französisch-Gotisches habe ich nicht bestimmen können. Die neue Naturbeobachtung dringt auch in die Ornamentik ein, selbst alte byzantinische Motive bekommen einen frischen, lebendigen Zug. Neben der herkömmlichen Linienornamentik

[1]) Diese Ansicht ist schon öfters ausgesprochen worden, kürzlich erst wieder von Jacobsen, op. cit., pag. 27.

macht sich eine stark vegetabile Ornamentik breit, Blattmotive, deren Vorbilder man am Eingangsjoch der Unterkirche in Assisi wieder begrüßt in jenem reizenden Efeublattschmuckstreifen[1]).

Wir haben die einzelnen Wurzeln des Duccioschen Stils aufzudecken versucht, es wird gut sein, ganz kurz das Ergebnis zusammenzufassen. Duccios Kunstweise geht hervor aus dem Tafelbilde der sienesischen Maniera bizantina, ist eine Weiterbildung, Veredlung jenes künstlerischen Könnens. Die vorwärts treibende Kraft in dieser Wandlung ist das vollkommen veränderte Verhältnis zur Natur, das neue Lebensgefühl. Die von Norden eindringende Gotik ist nicht ohne Bedeutung, doch hat sie niemals vermocht, den Künstler aus dem Geleise des Mischstils herauszudrängen. Sie hat gegen Ende der Lebensspanne Duccios einen bestimmt abgegrenzten Platz in seiner Kunstübung inne, ohne daß man ihr je für des Meisters Entwicklung entscheidende Bedeutung beimessen kann. Es fehlt unserm Duccio, trotzdem er uns zuweilen mit dem Gesicht des Miniaturisten anschaut, im Tafelbilde nicht an einer gewissen Größe, die nur aus einer, wenn auch noch so entfernten Verbindung mit monumentaler Kunst sich herleiten läßt.

Duccio ist der Begründer der sienesischen Malerei, wenn er auch „in eine zwar im Flusse befindliche Entwicklung eintritt, deren Tendenz und Energie aber bereits gegeben waren[2])." Er gehört gewiß mehr dem Dugento als dem Trecento an, ja ist der Gipfelpunkt der sienesischen Malerei des 13. Jahrhunderts, aber seine Kunst bildet die Grundlage, auf der die großen Sienesen weiter bauen, enthält im Keime schon alle ihre Vorzüge und Schwächen. Duccio heißt darum mit Recht „Begründer".

[1]) z. B. Maestà, Nimben, Engel. Obere Reihe von links nach rechts Nr. 10, Nr. 13; Johannes Evangelista.

[2]) Frey, loc. cit., pag. 409.

Das große Geschenk der neuen Zeit an die junge Kunst ist die Seele. Was die Maniera bizantina davon hat, das steckte seit alters im ikonographischen Typus, den der Maler übernahm, ohne viel daran zu denken, dem seelischen Inhalt die Färbung seiner persönlichen Auffassung zu geben. Nicht daß es den Künstlern ganz und gar an dem nötigen Können gefehlt hätte, innere Erlebnisse auszudrücken, aber ihre Abhängigkeit von den überlieferten Vorbildern war stärker als alles andere. Ihr gesamtes Geistesleben blieb unter das Allgemeine gebunden. Jetzt ändert sich das, der Einzelne tritt stärker hervor; das Persönliche, die besondere Art, wie jeder Maler sich selbst mit seinen künstlerischen Mitteln ausspricht, gibt dem Kunstwerk seinen eigentümlichen Wert. Wenn die Zeitgenossen jetzt über ein Gemälde urteilen, so fragen sie zunächst nach dem Künstler und erst zuzweit nach dem Inhalt des Bildes. Auch Duccio hält sich noch an alte Vorlagen, zuweilen schreibt er das Herkömmliche getreu nach; was er aus sich dazutut, ist dann nur ein feiner Hauch seines Ichs, der wie ein verschönender Schleier über dem Altbekannten liegt. Manchesmal aber füllt er die überlieferte Form erst mit dem wirklichen Inhalt. Das Äußerliche wird kaum verändert, dem flüchtigen Blick scheint solch ein Bild greisenhaft, aber bei längerem Verweilen spürt man, wie die Wärme einer reichen Seele dem Altüberlieferten Leben gegeben hat. Darin ist Duccio am größten. Wo wir ihn ganz Neues schaffen sehen, wo er Bilder malt, die nur er gemalt hat, da ist es ihm nur selten, dann aber wundervoll gelungen, das Dargestellte mit seelischem Gehalte zu sättigen.

Duccios Kunst ist also mehr eine Beseelung des Alten, denn ein Schaffen neuer Inhalte. Man fragt hier zunächst nach der Ausdrucksfähigkeit für innere Vorgänge, die Duccio in der Schule des Mischstils gelernt haben könnte. Es sind Formeln,

die keiner der Künstler mit persönlicher Empfindung zu durchtränken sich versucht fühlte. Die Maniera bizantina vermochte seelische Erlebnisse doch nur durch Bewegung der Arme und Hände, durch die Haltung des Kopfes auszudrücken. Duccio hat viele dieser Formeln beibehalten, doch wird in jedem Falle die Gebärde dem Erzählungsinhalt entsprechend abgewandelt. Nur einzelne besonders charakteristische Beispiele dafür, wie die alte Gebärdensprache bei ihm noch fortwirkt, sollen hier angeführt werden. Da ist vor allem das Hochwerfen der Arme für die laute Klage (Grablegung), die Hand an der Wange für den wortlosen Schmerz (Kreuzabnahme), das Ringen der Hände, das Raufen der Haare, das Kratzen der Wangen für die Verzweiflung (Kindermord), für Besorgnis und Furcht die vor den Mund oder in den Bart gelegte Hand (Fußwaschung, Kreuzigung). Am häufigsten sieht man den Redegestus. Duccio unterscheidet zwischen der „segnenden" und der „sprechenden" Hand. Für diese wird die Rechte erhoben, ohne den Oberarm vom Körper zu entfernen, die Finger sind etwas gespreizt, die Fingerspitzen gekrümmt, so daß eine kleine Mulde entsteht; jene bewahrt zuweilen noch eine leise Erinnerung an den sogenannten lateinischen Segen, wenn sie ihn nicht unmittelbar ausdrücken will, wie etwa in der Verkündigung. (Der Engel. Vergl. Taf. 11.) Die redende Hand findet sich überall da, wo es sich um ein bloßes Sprechen handelt, z. B. beim Gespräch Christi mit der Samariterin am Brunnen. Wird das Wort nachdrücklich, laut, so strecken sich Arm und Finger, es entsteht die Gebärde des Befehlens; man erkennt diese in der Auferweckung des Lazarus bei Christus, denn der Herr ruft den Toten laut an. Beim strengen Befehl bleibt nur der Zeigefinger gestreckt, während die übrigen Finger, abgesehen vom Daumen, sich zusammenkrümmen; so gebietet Herodes den Mord der unschuldigen Kinder, so weist Christus den Satan in der Versuchung auf dem Berge von sich. In besonders feierlichen Augenblicken wird die redende zur segnenden Hand, z. B. die Gebärde des Herrn im Einzug, der Fußwaschung, in Gethsemane. Auf der „Abschiedsrede" sehen wir den Gestus des Dozierens, der in dem fließenden Strom der Worte hier und da einen Akzent auflegt; der zwölfjährige Jesus spricht so im Tempel

zu den Lehrern. Wie die Befehlsgebärde zugleich ein Hinweisen ist, kann auch die sprechende Hand mit dem Deuten verbunden werden, schön ist hier die Bewegung der beiden Jünger vor Emmaus; sie will ein Sprechen, Bitten und Deuten zugleich sein, eine zarte Auslegung der ergreifenden Erzählung, „und sie nötigten ihn". Für die nachdrückliche Beteurung hat Duccio eine eigentümliche Gebärde: der Oberarm wird bis in Schulterhöhe erhoben, der Handrücken nach außen gedreht, der Zeigefinger senkrecht ausgestreckt. Einer der „Drei" macht diese Bewegung, als Christus vor Kaiphas steht, und als der Herr von Pilatus verhört wird[1]).

Wie Duccio den Faden des seelischen Erlebnisses weiterspinnt und dabei die Gebärde in ihrer Ausdrucksfähigkeit steigert, darüber gibt die Verleugnung Petri gute Auskunft. Den größten Raum nimmt die Einleitung für sich in Anspruch, es ist die Szene im Hof des hohenpriesterlichen Palastes. Die Breite der Ausmalung

[1]) Es ist hier nicht der Ort auf die verschiedenen Formen des Gestus beim Segnen ausführlicher einzugehen, nur das Wichtigste sei herausgehoben. Die älteste Form scheint der sogenannte lateinische Segen zu sein, es ist der antike Rednergestus, wie ihn Apuleius (Metam. II, 39) in der vielzitierten Stelle erwähnt; bis zum 6. Jahrh. in der abendl. und morgenländischen Kirche gebräuchlich und auch im Osten niemals ganz verschwunden. Die Bezeichnung lateinischer Segen führt also irre. Ich beschreibe ihn wie folgt: Zeigefinger und Mittelfinger ausgestreckt, Goldfinger und kleiner Finger eingeschlagen, Daumen abgestreckt. Abb. bei Otte, Kirchliche Kunstarchäologie, Leipzig 1883, Fig. 238. Seit dem 6. Jahrh. und auch schon früher kommt in der griechischen Kirche ein anderer Gestus auf: Zeigefinger und Mittelfinger ausgestreckt, Goldfinger und kleiner Finger biegen sich ein und werden beide von dem gekrümmten Daumen berührt. In dieser Form segnet Chr. als Pantokrator (z. B. Cefalù, Dom, Apsis). Abb. bei Otte, Fig. 239 Drittens der namenzeichnende Gestus, der sich nach Kondakoff im 9. oder 10. Jahrh. herauszubilden begann und sich deutlich als eine Erfindung der griechischen Kirche ausweist. Das Malerbuch beschreibt ihn (Schäfer § 448): Zeigefinger ausgestreckt (I), Mittelfinger leicht gebogen (C), Goldfinger und Daumen berühren oder kreuzen einander (X), der kleine Finger leicht gekrümmt (C), das Ganze ergibt das Monogramm Chr. IC XC; so segnet Chr. im Osten als Erzbischof, Erlöser und Schöpfer der heiligen Sakramente. Diese 3 Gebärden bedeuten durchaus nicht immer ein rituelles Segnen, oft bezeichnen sie nur die feierliche Anrede. — Mit dem namenzeichnenden Gestus hebt Hosea bei Duccio die Rechte, der Knabe der Madonna Rucellai segnet mit dem sogenannten lat. Gestus, ebenso Chr. in den angeführten Szenen. Die Maniera bizantina verwendet alle drei Formen nebeneinander. Vergl. Kraus, Realenzyklopädie; Vöge, Dtsche. Malersch. pg. 292, Note; Kondakoff, Histoire de l'art byzantin I, pg. 76, 81, 97; Kondakoff, Byzant. Emails, pg. 203, 292f; Dobbert, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsmlg. 1885 und Byzant. Frage, ebenda 1894.

ist wohl bedacht, man hört das Wort der Magd in diesem reizenden Bilde eben anklingen. Sie fragt ja auch nur im Vorübergehen, wie man eine Frage tut, ohne nachdrückliche Antwort zu erwarten. Noch ist in Petri Bewußtsein die Erinnerung an die vorausschauenden Worte des Herrn gar nicht aufgestiegen. Er hält die Linke über das wärmende Feuer, hebt nur die Rechte abwehrend, „Ich bins nicht", doch verrät die erhobene Hand den leisen Schreck. Das nächste Mal scheint er noch ruhiger, die Linke hat sich unter dem Mantel emporgerichtet, die Rechte deutet vielleicht auf den Herrn, den der Jünger im Hause weiß. Die Frage ist auch hier noch nicht mit Bestimmtheit gestellt. Der Frager hebt wie warnend den Finger; Petrus dagegen: „Ich kenne des Menschen nicht". Beim dritten Male wieder die Magd. Sie fragt spitz, boshaft, wie nur Frauen fragen können, ihre Handbewegung hat etwas Stechendes, sie ist ihrer Sache sicher. „Da hub er an, sich zu verfluchen und zu verschwören: ich kenne des Menschen nicht, und alsbald krähte der Hahn." Das ist erregte Beteurung, beide Hände erhoben, die Handflächen nach außen (Taf. 30).

Die Gebärdensprache ist vor allem Bewegung der Glieder. Das Antlitz als Spiegel der Seele hat man noch kaum entdeckt; aber bei Duccio fehlt es nicht an Versuchen, schon in die Gesichtszüge inneren Ausdruck zu legen. Während der Szenen des eigentlichen Verhörs erscheint Christus vor seinen Richtern stets mit gebundenen Händen; Duccio ist also gezwungen, in das Antlitz zu zeichnen, was die Bewegung vielleicht hätte sagen können. All diese Szenen sind mit stillem Leiden erfüllt (Taf. 29—35). Vor Hannas ist den Zügen des Herrn etwas beinahe Verächtliches beigemischt, vor Kaiphas dumpfer Zorn. Vor Herodes blickt der Herr zur Seite und schaut den Tetrarchen gar nicht an, der Ausdruck ist gleichgültig: „Er antwortete ihm aber nichts", ähnlich vor Pilatus. Während der Landpfleger mit den Juden verhandelt, steht Christus teilnahmlos sinnend abseits. In der Geißelung tragen Christi Züge sichtbare Zeichen physischer Qual; die Brauen sind zusammengezogen, der Ausdruck hat fast etwas Weinerliches. Den Schmerz deutlicher sichtbar zu machen, mochte der Gedanke an das ergebungsvolle Dulden des Erlösers verhindern, das in der Dornen-

krönung darzustellen sich Duccio ganz offenbar vorgesetzt hat. Die Neigung des Hauptes nach rechts hin macht das stille Dulden vielleicht ein wenig zu schmerzlich weich.

Immer handelt es sich hier um den Ausdruck des Schmerzes in einem männlichen Gesicht. Die Kunst wurde in der Darstellung des Leidens groß, und es ist darum nicht verwunderlich, wenn ihr der Schmerz, den Mienen aufgeprägt, schon früh gelingt. Duccio hat stärkere Ausbrüche der Klage, der Qual gemalt, als die eben angeführten. Der Kindermord und die Kreuzigung sind Zeugen dafür. Die Klagenden sind hier Frauen oder Mädchen. Im Kindermord (Taf. 13) hat Duccio das Thema der Klage trefflich abzuwandeln verstanden, von stummer Trauer führt er uns bis zu verzweifeltem Schmerz; die gelösten Haare, Haltung und Bewegung drücken diese Steigerung entsprechend aus, am wenigsten tut es das Antlitz. Hier hat Duccio doch eigentlich stets nur ein Mittel, die Augenbrauen werden zusammengezogen und es entstehen tiefe Querfalten über dem Ansatz des Nasenrückens, die Stirn wird dazu vielleicht noch gerunzelt. Will er das Weinen ausdrücken, so ziehen sich auch die Lider zusammen, wie die vorn links sitzende Frau zeigt, die ihr totes Kind auf die Wange küßt. Ebenso ist die verzweifelte Klage in die Gesichter der Engel geschrieben, die aufgeregt das Kreuz umflattern; ihre Gebärden aber sagen mehr als das Antlitz sagen kann (Taf. 36).

Den Einzug in Jerusalem empfindet Duccio als ein frohes, festliches Ereignis, darüber läßt er uns nicht im Zweifel, denn vom Tempel Salomonis flattern lustige Wimpel und eine erregte Menge entströmt dem Stadttor. Betrachtet man aber die Gesichter der einzelnen, so erlebt man in dem Bilde eine merkwürdige Stille. Vielleicht ein wenig Erstaunen, Verwunderung mag man in den Zügen entdecken; laute Freude, wie man sie hier erwarten dürfte, sucht man vergebens. Wenn dies vielgerühmte Bild schließlich doch etwas von dem begeisterten Hosiannah lebendig macht, so ist es das Vielerlei der Bewegung, das Über-die-Mauern-schauen, so sind es die Knaben mit den Palmwedeln und Ölbaumzweigen vorn, die Kinder an der Mauer und jener Bube, der in aller Hast an einem Baum emporklimmt, sich auch Zweige zu brechen (Taf. 23).

Das soll kein Tadel sein, der den Meister persönlich träfe. Die Kunst überhaupt hat erst sehr viel später gelernt, im Antlitz die Wirkung des seelischen Erlebnisses sehen zu lassen, als sie durch das Porträt ganz nahe an den Menschen herantrat, und auch hier noch war Heiterkeit und Lachen das Letzte und Schwerste, das sie errang.

Alle Gebärde, von der die Rede war, wurde eigentlich doch nur an der Bewegung der Arme und Hände, der Haltung des Kopfes sichtbar gemacht, nun hat sich Duccio aber auch der „Körpergebärde" bedient. Hier muß eine Bewegung des ganzen Körpers das seelische Erlebnis vermitteln. Wie Maria sich in der Kreuzabnahme zu dem Haupt des toten Sohnes emporzieht, das ist eine solche Körpergebärde. Dieser schwer und groß geschwungene, ruhevolle Gang des vorderen Goldsaumes wirkt wie eine lineare Projektion der hinaufziehenden Bewegung, zu der dann der wellige Abfall des hinteren Saumes einen Gegensatz bildet. Die Innigkeit, mit der Maria ihre Hände an des Herren Haupt legt, ihr Gesicht anschmiegt, hat ihresgleichen nicht in der zeitgenössischen Malerei (Taf. 38).

Noch klarer vielleicht wird die Körpergebärde an der Maria der Kreuzigung (Domopera) begriffen, wohl dem Innerlichsten, was Duccio an beseelter Bewegung gemalt hat. Die Mutter schaut in Schmerz versunken zu dem Herrn empor, ihre Hände liegen auf denen des Johannes; die seelischen Qualen haben Maria bis zum Äußersten erschöpft, die Kräfte beginnen sie zu verlassen. Während der Lieblingsjünger, selbst von Schmerz durchschüttelt, in Marias Antlitz blickt, fühlt er, wie sie anfängt zurückzusinken; so legen sich die Finger seiner Rechten um ihre Rechte. Eine der Marien stützt von rückwärts die Wankende, und Magdalena versucht, den matt werdenden Gliedern Halt zu geben. Die Bewegung des Zurücksinkens ist ganz mit Seele gesättigt, und die Linie des Goldsaumes schreibt eine wundervolle Paraphrase dazu. Duccio gibt die Augenblicke, wie in Maria die Ohnmacht langsam emporkriecht, aber dieses „svenimento" hat nichts Physisch-Krankhaftes, ist ganz durchgeistigt, nur der verzweifelte Schmerz, dem eine namenlos gequälte Mutter erliegt (Taf. 36). Giotto zeigt in Padua

(übrigens in engster Anlehnung an die Maniera bizantina) die vollendete Ohnmacht, eine gebrochene Frau mit sinkendem Haupt und kraftlos schlenkernden Armen. Nichts vermag eindringlicher die Wesensverschiedenheit beider Künstler verständlich zu machen als diese gegensätzliche Auffassung der ohnmächtigen Maria. Duccio sucht die gleitende Bewegung, nicht die Ruhe der vollendeten Handlung; die Kurve seiner seelischen Erregung steigt langsam aus tiefstem Innern auf, sie schreitet fort, weich und gedämpft, und man hat nicht das Gefühl, sie strebe einem vorgesetzten Ende, einem Höhepunkte zu. Darum wirken Duccios beste Bilder so still, so beruhigend, so augenblicklich und doch nicht erstarrt. Giotto greift stets nach dem Höhepunkt, oder jenem Augenblick, der kurz vor dem Gipfel liegt oder ihm unmittelbar folgt. Ein mathematisches Bild zu brauchen, möchte ich sagen, die Seele in Duccios Kunst gleiche einer Linie, bei Giotto einem Punkt oder einem Kreise.

Gemütsbewegungen sind bei Duccio immer gedämpft, nie gegeräuschvoll; selbst wo er lärmend sein möchte, dünkt es uns, als hörten wir dies alles aus weiter Ferne, die, bis die Töne zu unserm Ohr kommen, schon das Allzulaute verschluckte. Duccio komponiert in Moll. Aus dem Schmerz wird bei ihm Trauer, die das Unabwendbare schon begriffen hat, nicht wie bei Giotto der leidenschaftliche Erguß eines heißen Herzens, der die Menschen sich selbst und ihre Umgebung ganz vergessen läßt. Duccio will im Kindermord die verzweifelte Klage der Mütter lebendig machen, doch überwiegt der stumme Schmerz, und die Schergen gar sehen aus, als ob sie ihre eigenen Kinder umzubringen gezwungen würden. Die Bewegung des Zustoßens ist lahm und kraftlos. Nun sehe man bei Giotto (Arena, Padua) die Energie des Henkers, obwohl das Opfer selbst verdeckt wird. Und wie äußert jene Frau durch Gebärde ihren Schmerz! Nichts von Ergebung, vielmehr verzweifelter Jammer, der nicht weit ist von besinnungsloser, an den Wahnsinn grenzender Wut. Die Bewegung der Hände ist ein mechanisches Ineinanderklatschen, das Vernünftige ist ausgeschaltet, das Ungegebändigte regiert.

* * *

Wir wissen wenig darüber, in welcher Form den Künstlern damaliger Zeit Aufträge übermittelt wurden, die Urkunden sind voll von juristischen Bestimmungen, angedrohten Konventionalstrafen und dergleichen; der Auftrag selbst, und wie das Geforderte auszusehen habe, werden gewöhnlich nur nebenher erwähnt, so daß man sich heute kein Bild davon machen kann, ob dem Maler bestimmte Richtlinien vorgezeichnet wurden. Wollte man aus den Urkunden Schlüsse ziehen, so müßte man glauben, daß die Künstler weitgehende Selbständigkeit zugebilligt erhielten. Solche Schlüsse sind jedoch nicht ohne weiteres berechtigt; man darf annehmen, daß Duccio einen geistlichen Berater gehabt hat, ohne daß man sagen könnte, wie weit dessen Anregungen und Vorschläge auch befolgt wurden. Die heiligen Geschichten wurzelten zudem so tief im Volke, waren durchsetzt von mancherlei Legenden, die allbekannt waren, so daß es hier geistlicher Führung doch wieder nicht bedurft hätte. Wie dem auch sein mag, es scheint, daß Duccio selbständig in der Bibel geforscht hat. Die Breite, mit der der Künstler das Drama uns vorführt, forderte ein Zurückgehen auf den Text. Dabei wird ein geistlicher Herr dann wohl Vermittler gewesen sein. Duccio muß ziemlich freie Hand gehabt haben, wie ließe sich sonst die auffallende Übereinstimmung zwischen dem Inhaltlichen und Formalen seiner Kunst erklären? Aus Duccios ganzer künstlerischer Physiognomie spricht dasselbe Temperament, wie aus seiner Art, die Szenen auszuwählen und auszulegen. Das wäre kaum möglich, wenn man die Bestimmungen der einzelnen Szenen auf ein fremdes Konto schreiben müßte, die Gegensätze würden dann doch irgendwie zu spüren sein. Die Maestà scheint auch als religiös-philosophisches Dokument genommen, das eigenste Werk Duccios zu sein.

Der Maestà[1]) müssen wir ihre Geheimnisse abfragen, sie steht vor uns als ein theologisch-durchdachter, einheitlicher Bau. Die Predella der Vorderseite beginnt mit der Verkündigung, dem Ave Maria gratia plena, zeigt die Kindheit Jesu unter dem Schutze der Mutter bis zu dem Augenblicke, da der Zwölfjährige im Tempel

[1]) Ich folge hier der Rekonstruktion, die ich an anderer Stelle gab; ich habe auch heute daran nichts zu ändern. Taf. 65 u. 66.

die Priester lehrt und zu den geängsteten Eltern das Wort sagt: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist?“ Der Knabe sieht den Weg, den er gehen soll, und die Mutter muß ihn von sich lassen. Zwischen den einzelnen Szenen die Propheten, die zeigen, wie alles erfüllt ward, was sie geweissagt hatten. Die Mitte nimmt Maria ein, die himmlische Majestät, umgeben von ihrem Hofstaat; in den Bildchen darüber, ihr Sterben und ihre Wiedervereinigung mit dem Sohne, nach oben ausklingend in die Schar der Himmelsboten.

Die Rückseite ist ganz dem Herrn geweiht. Die Predella enthält seine öffentliche Lehrtätigkeit von der Taufe bis zur Auferweckung des Lazarus; das Hauptbild führt uns durch das „heilige Leiden“, vom Einzug in Jerusalem über den Kreuzestod bis zum Gange nach Emmaus. Der Aufsatz bringt dann die Fortsetzung der Erscheinungen des Auferstandenen bis zur Himmelfahrt und zum Pfingstfest; oben wieder eine kleine himmlische Engelbegleitung. Das ganze Werk umfaßt, Propheten und Engel besonders mitgezählt, nicht weniger (wenn meine Wiederherstellung der Wahrheit entspricht) als 82 Bilder, wobei die 10 Apostel der Marienseite nicht eingerechnet sind, 60 davon blieben erhalten. Duccio steht hier auf der Höhe seiner Kraft, der ganze Altar scheint das Meisterstück seines Könnens, das größte, umfangreichste Zeugnis seiner Kunst und durch die Bezeichnung ganz sicher gestellt.

Am Anfang steht die Verkündigung der Geburt Christi (Taf. 11). Maria weilt im Innern des Hauses im Gebet, ein Unerklärliches in ihr heißt sie aufstehen, als müsse sie jemand entgegengehen, sie tritt vor die Tür, auf den Hof hinauszublicken; da kommt ihr der Engel raschen Schrittes entgegen, grüßend und segnend streckt er die Rechte gegen sie aus. Maria weicht ein wenig zurück, läßt die Linke mit dem Gebetbuch herabsinken, die Rechte greift mechanisch nach dem Schleier, als ob sie das Antlitz verhüllen wolle. Scheu und still hört die heilige Jungfrau des Engels Worte, und leise senkt sich in goldenen Strahlen der heilige Geist auf sie nieder. Edel ist Mariä Haltung, sie ist Zurückweichen, Bleiben und Erwarten zugleich. Hier wird das Motiv zuerst angeschlagen, das sienesische Künstler dann nicht viel später

zu auserlesenster Köstlichkeit gesteigert haben. Duccios Verkündigung steht sozusagen am Anfang einer Reihe tiefempfundener Verkündigungsbilder, sie steht würdig am Anfang.

In der Geburt (Taf. 12) wiederholt Duccio die Maniera bizantina wörtlich, ja er geht noch einen Schritt zurück und läßt Maria unbeweglich vor sich hinstarren, während er es doch schon in seiner Schule hätte lernen können, daß die Mutter sich herabbeugt zu dem von den Frauen gewarteten Kinde. Wäre nicht das Schwermütig-Hoheitsvolle in der Haltung Mariä, nicht die Süßigkeit in den Engelköpfen, der Himmelsboten reizende Freude, wie sie sich über die Felsen lehnen, Mutter und Kind zu sehen, wäre nicht die Zartheit, wie die Badeszene aufgefaßt ist, das Leben in den Tieren, die ganze elegische Träumerei — man möchte sich in der Mitte des Dugento wähnen, bei einem kleinen sienesischen Maler, der seine byzantinisierende Fibel gut auswendig kennt.

Die Anbetung der Könige (Taf. 13) zeigt des Künstlers Überlegung gleich in dem Schauplatz; es ist dieselbe Mischung aus Höhle und Stall, wie wir sie auf der Geburt sehen, bis in die einzelnen Grate und Klüfte hinein treu wiederholt; daß die Figuren hier viel größer sind als auf der Geburt, und der Hintergrund trotzdem derselbe bleibt, stört den Künstler nicht. Der greise König kniet demütig nieder und küßt des Kindes Füßchen, seine schwere goldene Krone hat er abgenommen und über den rechten Unterarm gestreift, wie einen Armring; er ist doch nur Mensch dem göttlichen Kinde gegenüber. Der Knabe sitzt auf der Mutter rechtem Knie und wird von ihrer Hand gehalten, er segnet, aber es ist die Bewegung eines Kindes. Maria beugt sich ein wenig vor und schaut nieder zu dem Knieenden. Die beiden anderen Könige, wieder vornehme Herren in goldgestickten, reichen Gewändern, die Kronen auf dem Haupt, stehen still beiseite. Sie tragen goldene Sporen, denn sie sind ja hoch zu Roß aus fernen Landen gekommen. Die goldgezäumten, königlichen Pferde werden von den Knechten gehalten und stampfen unruhig den Boden. Zwei Kamele recken ihre langen Hälse über die Köpfe der Diener empor.

In der „Darstellung" (Taf. 14) sind Raum, Architektur, Personen und Inhalt zu einem reinen, tiefen Klang zusammen em

pfunden. Es ist ein hochgewölbter Tempel mit mächtigen Bogenspannungen, in dem das Ciborium steht, das den Hintergrund abgibt für die Simeonszene. Die schlanke, mädchenhafte Maria streckt zärtlich beide Hände nach dem Kinde aus. Simeon trägt es auf seinen Armen, die unter dem Mantel geborgen sind. Er möchte den Heiland der Welt in Kindesgestalt am liebsten sobald nicht an Maria zurückgeben. Fürchtet sich der Knabe vor dem langbärtigen Greise, oder will er nur zur Mutter zurück? Man sieht ihn mit beiden Ärmchen wieder zu Maria hinstreben. Simeon muß demütig und ehrfurchtsvoll dem Willen des Kindes nachgeben. So entsteht dann diese schmerzliche Innigkeit der Bewegung. Und Maria, die Mutter, hoch aufgerichtet, den Kopf etwas vorgebeugt, kommt nur wenig dem Knaben entgegen, leicht beide Hände erhebend; es ist die Gewißheit des Besitzes. Wie wird das Einander-Entgegenkommen durch den Bogen des Ciboriums gebunden, und wie werden Joseph und Hannah, und damit die ganze Komposition, durch die weitgespannte Wölbung darüber zusammengeschlossen! Der Nährvater mit den rituellen Tauben, der erstaunt zuschaut, und die pathetisch weissagende Hannah sind nur Füllfiguren, aber unentbehrliche Stützen der Komposition. Gerade die Köpfe der drei Hauptpersonen heben sich dunkel ab gegen diesen runden Ausschnitt aus dem Goldgrunde, das Wichtige wird so prachtvoll zusammengehalten. Simeon ist wirklich der *θεοδόχος*. Inhalt und Form gehen in diesem Bilde eine Harmonie ein, die Duccio selten erreicht, die ihn aber dann durchaus dem Giotto ebenbürtig an die Seite stellt.

Der Kindermord (Taf. 13) gehört nicht zu Duccios glücklichsten Schöpfungen, wie hätte der Maler zarter Madonnenköpfe bei dieser häßlichen Metzelei sein Herz haben können; das Blutige darzustellen liegt ganz außerhalb seiner Fähigkeiten, darum nimmt auch die Klage der Mütter hier so breiten Raum ein. Das Bild entbehrt nicht ergreifender Einzelheiten. Der bärtige Kriegsknecht, dem eine Mutter den Arm umklammert, hat ein Kind an der Schulter gefaßt und durchbohrt mit dem blutigen Schwert die kleine Brust. Das Kind schreit laut und greift mit der Hand an sein Herz.

Auf dem folgenden Bilde (Taf. 15) kauert in der linken Ecke,

zusammengerollt wie eine Haselmaus im Winterschlaf, der gute Joseph; ein Engel erscheint ihm im Traum, über dem Heiligenschein sieht man den kleinen geflügelten Himmelsboten das geschwungene Spruchband halten, darauf zu lesen steht: Accipe puerum et matrem et fuge in Egyptum. Dicht daneben wird uns dann gleich gezeigt, wie der Nährvater den Befehl ausführt. Maria sitzt bequem, wie in einem Sessel, auf dem Rücken des Esels, leicht neigt sie das Haupt zu dem nachfolgenden Joseph, der mit gemächlicher Handbewegung zu ihr spricht; der Bursche, der den Esel führt, hört das und wendet lauschend den Kopf. Der kleine Christus in der Mutter Arm geborgen — sie faßt zärtlich sein Füßchen — blickt zu Joseph halb herüber, er möchte auch etwas hören. In ein Tuch eingebunden trägt der Nährvater am langen Stecken die Wegzehrung und ein Fäßchen Wein, damit es Mutter und Kind nicht an dem Nötigsten fehle. Und der Esel geht seinen bedächtigen Trott; die Linie des Felssturzes begleitet in ruhigem Gange den Zug; Laubbäume und Palmen stehen gleichmäßig gereiht und erhöhen nur den Eindruck einer gemütlich fortschreitenden Bewegung.

Die Reihenfolge der Szenen läßt sich hier auf der Predella der Vorderseite genau festlegen. Zwischen je zwei Bildchen ist ein Prophet eingeschoben, der ein langes Spruchband hält, auf dem die Weissagung geschrieben steht; immer bezieht sich diese auf die rechts von dem Heiligen stehende Szene. Die Auswahl der Ereignisse hat nichts Persönliches an sich, entspricht uralter Gewöhnung; die Kanzeln der Pisani zeigen die gleiche Folge. Man darf also hier die Auswahl der Szenen nicht für die Charakteristik Duccios benutzen. Merkwürdig aber ist, daß die Heimsuchung fehlt, obwohl die Maniera bizantina sie nicht selten abbildet. Gerade diese Szene wäre dem Temperament Duccios angemessen gewesen, und wir hätten eine zarte Auslegung der Begegnung erwarten dürfen. Auch die spätere sienesische Malerei hat die Heimsuchung fast gar nicht gemalt; vielleicht dürfen wir die Ursache darin suchen, daß Duccio sie in der Predella nicht bringt; daß er sie hier nicht gebracht hat, steht fest, denn sie müßte zwischen Verkündigung und Geburt gestanden haben, aber Jesaias

auf der linken Seite von Christi Geburt trägt auf seinem Spruchband das „Ecce virgo concipiet", das zum Überfluß auch noch einmal in Mariens Gebetbuch auf der Verkündigung steht, so daß es unmöglich ist, die Heimsuchung einzuschieben. Nur an dieser Stelle könnte man sie finden. Niccolò Pisano, der diese Szene in Pisa nicht hat, bringt sie gerade in Siena.

Das letzte Bild der Predella zeigt den zwölfjährigen Jesus im Tempel (Taf. 16). Bei Giotto und Barna ist es deutlich der gelehrte Knabe, der den greisen Priestern die Schrift deutet, und Maria hat noch nicht gesprochen. Hier aber scheint Christus seiner Mutter zu entgegnen; Duccio drückt sich jedenfalls nicht ganz klar aus, denn auch sein Christus hebt die Hand in dozierender Gebärde; trotzdem ist die Verbindung zwischen dem Knaben und seinen Eltern nicht zu verkennen. Man möchte sagen, Christus hat eben noch zu den Priestern gesprochen, Mariens Eintritt nicht bemerkt, nun redet sie ihn an, er bricht ab, wendet sich, die Hand noch erhoben, zu ihr und antwortet, während in den Priestern das Erstaunen über des Knaben Weisheit und das gedankenvolle Sinnen über die von ihm ausgelegte Stelle weiterklingt. Für Duccio ist nicht der gelehrte Knabe die Hauptsache, nein, die Sehnsucht der Mutter, die tagelang nach dem verloren Geglaubten vergeblich gesucht hat, um ihn hier unerwartet zu finden. Duccio läßt die Szene in einer reichen Tempelhalle sich abspielen. Die Architektur macht ihm besondere Freude; er zeigt uns die Seite eines polygonalen Tempelbaues mit einer rechts umbiegenden Ecke. Man möchte fast glauben, Duccio habe die Form des Tempels Salomonis, wie er ihn sich in der Versuchung, im Einzug dachte, schon hier in Gedanken gehabt. Reichverzierte Pfeiler mit gotischen Blätterkapitellen tragen Rundbogen, die Gewölberippen und Gurtbogen überschneiden. Über den Rundbogen läuft ein von zierlichen Konsolen getragenes Gebälk entlang, und in den Zwickeln stehen auf einer kanellierten Halbsäule vor kleinen dunklen Nischen nackte Putten mit Flügeln, Schild und Lanze tragend; antike Erinnerungen.

Mit dieser Szene schließt die Predella, sie hat über sich das Hauptbild, die Maestà selbst, deshalb war Maria auch bisher immer die Hauptperson; Christus steht ganz unter ihrem Schutz, ist noch

ganz Kind. Die Predella der Rückseite wird mit der Taufe begonnen haben. Die Wichtigkeit der Taufe Christi innerhalb seines Lebensweges hat man schon früh erkannt, darum fehlt diese Szene nie in den Bilderreihen der älteren Zeit. Duccio wird gegeben haben, was Barna gibt, Christus nackt im Wasser stehend, rechts der taufende Johannes, links die beiden Engel mit den Gewändern. Vielleicht kommt das Bildchen noch einmal zum Vorschein.

Auf die Taufe folgt die dreimalige Versuchung. Duccio hat offenbar aus dem Vorgang drei Einzelbilder gemacht; zwei sind nur erhalten, das erste, „Sprich, daß diese Steine Brot werden", wird also wohl auch dagewesen sein. Die Versuchung auf dem Tempel (Taf. 17)[1]) ist leider sehr zerstört und fast nicht mehr zu entziffern. Der Tempel ist der Unterstock jenes Polygonalbaues vom Einzug in Jerusalem, Christus und der Satan stehen auf einem kleinen Söller, der Teufel deutet mit ausgestrecktem Arm in die Tiefe, Christus hebt abwehrend die Rechte. Beide halten sich zu seiten einer spitzbogigen (?), breiten Tür, aus deren dunklem Ausschnitt man zwei Pfeiler schimmern sieht; auch durch die Fenster der anderen beiden Seiten blickt man in pfeilergetragene Räume; das Portal unten rechts gibt sogar einen klaren und hübschen Einblick in ein Langschiff mit dünnen Säulen, eingelegtem Estrich und schwarz-weiß gebänderter Mauer.

Die Versuchung in London (Taf. 18) zeigt uns dann den Herrn auf einem „hohen" Berge stehend, wie er mit ausgestrecktem Arm den Satan von sich weist. Der ist ein Ungeheuer mit Vogelklauen und großen Fledermausflügeln, wie in der Versuchung auf dem Tempel; er deutet mit der Hand auf die „Reiche der Welt", kleine mit Mauern und Toren versehene Städtchen, die aus einem Baukasten zu stammen scheinen; sie sind gezeichnet mit der ganzen Freude

[1]) Diese Tafel macht nicht den Anspruch, eine genaue Wiedergabe des verdorbenen Originals zu sein. Die Zeichnung wurde nach meiner Aquarellskizze hergestellt, die ich in Siena, aber auch nur nach Detailskizzen, angefertigt hatte. Leider haben sich bei dieser wiederholten Umsetzung böse Fehler eingeschlichen, die ich, da die Ausführung der Tafeln drängte, erst nachträglich bemerkte. Aber eine solche Zeichnung kann ohnehin nur eine ungefähre Vorstellung des Originals geben; das Zerstörte ließ ich der Einfachheit halber ergänzen. Die Abb. im Bull. sen. 1909 zeigt das Original in dem Zustande, in dem ich es vorfand.

Duccios an perspektivischer Übung; linker Hand des Herrn zwei Himmelsboten „und die Engel traten herzu und dieneten ihm“.

In der Reihe der Szenen folgt die Berufung des Petrus und Andreas (Taf. 18), (beide ohne Nimben), eine Tafel, die sich kaum über das erhebt, was die Maniera bizantina auch hätte geben können. Man vergleiche damit dieselbe Szene zur Seite des öfters erwähnten thronenden Petrus (Siena. Accad., Nr. 15; Venturi V, Fig. 71). Die Vereinigung von Meer und Land auf diesem doch noch recht unbeholfenen Bilde ist besser verstanden als bei Duccio, wo das Felsstück auf dem Wasser zu schwimmen scheint.

Die Hochzeit zu Kana (Taf. 19) pflegt gemeinhin nicht zu den Darstellungen zu gehören, an denen man viel Freude hat; was eignet sich auch weniger zur bildlichen Wiedergabe als dieses Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein? Wenn man das Objekt, an dem sich die übernatürliche Veränderung vollzieht, wenigstens deutlich sehen könnte, aber das ist ja hier fast ausgeschlossen. Barna, der doch gewiß kein überragender Kopf ist und jedenfalls an Duccio nicht heranreicht, hat sich auf eine achtunggebietende Weise geholfen. Man sieht den Tisch, an dem die Hochzeitsgesellschaft sitzt; davor stehen auf einer niederen Bank hübsch nebeneinander gereiht sechs Krüge[1]) eines sehr annehmbaren Gemäßes. Rechts schüttet ein Diener in den letzten der Krüge deutlich Wasser, aus dem ersten gießt dann ein anderer den dunklen Wein in ein Glas. Am Kopf der Tafel, nahe dem Herrn, steht der Kellermeister, hält ein mit dem roten Wein halbgefülltes Glas in der Hand und deutet mit der Rechten darauf. Das ist das Möglichlichste, was man aus dem undankbaren Vorwurf machen kann. Barnas Darstellung ist nicht ohne Würde, jedenfalls kein bloßes Genrebild, man erkennt das Wollen des Künstlers, ein Wunder zum Ausdruck zu bringen. Das Abwandeln ins Genre liegt ja so nahe, und Giotto betritt mit dem feisten Kellermeister, der begeistert die Blume prüft, unbekümmert diesen Weg. Duccio macht es ähnlich wie sein Nachfolger Barna, aber er gibt ein breiteres Bild, von dem man nicht eigentlich sagen kann, daß es genrehaft sei. Hört man doch bei ihm das brüske Wort des Herrn anklingen „Weib, was

[1]) Sechs ist übrigens die Zahl der Krüge, die Johannes anführt.

habe ich mit dir zu schaffen? Meine Stunde ist noch nicht gekommen". Maria steht oder sitzt (bezeichnenderweise läßt sich das gar nicht sicher feststellen) an der linken Schmalseite der Tafel, Christus neben ihr an der Ecke der Langseite, an der die anderen Teilnehmer aufgereiht sind; Petrus und Jacobus d. J. nehmen an dem Feste teil. Der junge Mann neben dem Herrn soll wohl der Bräutigam sein, die Braut fehlt; das Wunder ist die Hauptsache, weniger die Hochzeit. Christus spricht mit erhobener Rechten offensichtlich unwillig zu seiner Mutter. Vorn links steht die Bank mit den Krügen. Ein Diener schüttet aus einem Fäßchen, wie sie genau in derselben Form und Größe noch heute in Italien gebraucht werden, Wasser in einen Krug. Ein anderer schleppt auf dem Rücken ein zweites Fäßchen herbei, nicht ohne neugierig hinzuschauen, wie der Wein vorn verschenkt wird. Ein dritter füllt eben den dunkelrot rinnenden Wein in ein handliches, schön bemaltes Krüglein. Der Kellermeister steht dicht neben Maria und fällt seinen Spruch über die Güte des Weines. Damit man aber nun auch wirklich des Wunders gewahr werde, zeigt Duccio das Ausgießen des Weines noch einmal. Vorn stehen zwei Burschen, der eine läßt dem andern, der sich mit fast gezierter Bewegung zurückwendet, aus dem Handkruge Wein in ein Glas fließen. Die Gäste verhehlen ihr Erstaunen über das Wunder nicht. Man sieht hier wieder, wie Duccio den Text auffaßt, er möchte möglichst ein reich bewegtes Ganzes geben, sich genau an die Worte der Schrift halten; es ist nicht anders möglich, als daß er hier wirklich die Stelle bei Johannes im Sinn gehabt hat. Auf den reizenden Durchblick, den er uns zwischen Christus und Maria sehen läßt, wurde bereits oben hingewiesen.

Eine Überraschung bringt uns wieder Christus und die Samariterin (Taf. 20). Der Herr auf dem Brunnenrand sitzend, redet, die Rechte erhoben, zu dem Weibe. Die Jünger kehren eben aus der Stadt zurück, wohin sie, Speise zu kaufen, gegangen waren. Schweigend schauen sie dem Gespräche zu; in ihren Mienen liegt Erstaunen. Johannes trägt wohl Brote in einer Schale, er streckt überrascht den Kopf vor; Simon hält das Gekaufte im Bausch seines Mantels geborgen (vergl. Johannes IV. 27.). Das Bildchen ist gut zusammenempfunden, das „vor der Stadt" deutlich ausge-

drückt. Die räumlichen Unklarheiten hat der Künstler geschickt zu verschleiern gewußt. Wie die Jünger aus dem Stadttore treten, das wirkt fast natürlich. Man übersieht die Kleinheit des Tores und hat sehr wohl den Eindruck, daß hinter dem Wenigen an Architektur sich weit die Stadt hinziehe, und daß an jener Ecke, die das zinnengekrönte Türmchen einnimmt, die Mauer im spitzem Winkel umbiege.

Ähnlich reizvoll ist die Heilung des Blindgeborenen (Taf. 21). Da sind wir mitten in der Stadt; Duccio hat hier Architekturen gezeichnet, wie man sie noch heute in Siena finden mag. Er kann sich nicht genug tun, Verkürzungen und Überschneidungen, Einblicke und Durchblicke zu zeigen. Das Wunder selbst ist mit aller Klarheit hingeschrieben. Von links kommt der Herr, den die Schar seiner Jünger begleitet, mit der Rechten „rührt" er das Auge des Blinden, dessen Lider geschlossen sind. Dicht daneben steht dieser, schon geheilt, am „Teich" Siloah, wo er sich eben die Augen nach des Herrn Befehl gewaschen hat und mit dem Aufblick zum Himmel die Rechte hebt, Gott lobpreisend. Dort die Vollziehung, hier das vollzogene Wunder. — Der Blinde, dem der Herr die Lider mit Speichel befeuchtet, eilt zum Brunnen, legt seinen Stab auf den Rand und bückt sich, die Augen zu netzen. Schon ist das Wunder geschehen, und er richtet sich auf, die Gnade des Himmels zu segnen. Gerade der aufliegende Stock, nur ein kleiner Zug, bringt etwas Augenblickliches in die Szene.

Die Verklärung Christi (Taf. 20) ist nur eine wenig veränderte Umarbeitung dessen, was wir in der Maniera bizantina vorfinden, aber dies Festhalten am Alten gibt dem Bilde etwas ergreifend Hoheitsvolles. Die Szene geht wirklich auf einem hohen Berge vor sich. Von der häßlichen Mandorla und den schematisch auf die fünf Teilnehmer gehenden Strahlenbündeln sehen wir nichts mehr, aber Christi Gewand trägt das alte byzantinische Goldgespinst, das ihn heraushebt in die Sonderstellung des Verklärten. Die Haltung der drei Jünger hat etwas überraschend Abwechslungsreiches, die Rückenfigur des Johannes wirkt vollends erstaunlich.

Mit der Auferweckung des Lazarus (Taf. 22) schließt die Predella der Rückseite. Duccio hält sich ganz im Bannkreise des Her-

kömmlichen: die mumienhaft gewickelte Gestalt des Lazarus, das Zuhalten der Nase wegen des Leichengeruches[1]), die kauernde Maria, — alles alte Züge. Der Herr ruft mit lauter Stimme: „Lazarus, komm heraus"; bei Duccio streckt er den Arm weit aus, das ist der Bewegungsausdruck für Christi Worte. Marthas angstvolles Staunen, mit dem sie ins Antlitz des Herrn schaut, wie sie zugleich die Rechte erschrocken hebt und mit der Linken im Mantel auf den Bruder deutet, das ist eine der schönsten Erfindungen des Künstlers. Auch wie er das Abheben des schweren Deckels in den Hintergrund drückt, so daß die weiße Gestalt des Lazarus in ihrer ganzen Größe sichtbar wird, ist feiner als die Mühe, die sich bei Giotto die beiden kleinen Burschen geben, den gewichtigen Deckel zu bewältigen. Barnas Auslegung, die sich eng an Duccio hält, wirkt durch das etwas Exaltierte wenig sympathisch.

Mit dem Einzuge in Jerusalem (Taf. 23) beginnt das Hauptbild der Rückseite. Daß diese Szene doppelt so viel Raum einnimmt, wie jede der andern Tafeln, ist kein Zufall. Der festliche Einzug in die Stadt des salomonischen Tempels ist der frohe Anfang, dem bald ein schmerzliches Ende folgt. Die Tragik des Leidens wird durch diesen jubelnden Auftakt gesteigert; man empfindet stärker die allzu rasche Wandlung im Sinne des Volkes, wenn der Blick weitergleitet zu der Szene, die dem Einzug an Größe gleicht, zu der Kreuzigung. — „Hosiannah dem Sohne Davids! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!" Es ist ein Freudentag, und Duccio tut sein Bestes, daß der Beschauer dessen inne werde. Wir stehen in einem Garten vorm Tore der Stadt; am Raine rechts wächst hohes Gras; eine Pforte steht offen und führt in ein schmales Grundstück, das, mit Bäumen bepflanzt, rechts und links von hohen Mauern begrenzt wird. Hart an der Straße stehen wir, schauen über die Mauer und erleben die frohe Stunde mit. Auf dem breiten, gepflasterten Wege, der zum Tore steil ansteigt, kommt der Herr, auf der Eselin reitend, daher, ihm folgen die Jünger. Vor die Hufe des Tieres breitet seinen Mantel eben ein Knabe, ihn begleitet eine Schar von Buben, die Palmenwedel und Ölbaumzweige

[1]) Das ist die naive Auslegung des: „Herr, er stinkt schon; denn er ist vier Tage gelegen". Joh. 9, 39. Ein sehr altes Motiv.

in den Händen halten. Einige wenden sich schon, dem Tore zuzuschreiten, dessen Durchgang von Männern und Greisen noch versperrt wird; dicht am Pfeiler des Tores hebt ein graubärtiger Alter lobpreisend die Rechte. Unter dem Bogen der Wölbung sieht ein Söller hervor, aus dessen Fenster ein Mädchen schaut, auf den Zug wartend. Jenseits des Tores reckt ein neugieriger, kahlköpfiger Alter sein Haupt über die Mauer, ein Jüngling über ihm tut desgleichen. Auf der anderen Seite der Straße treibt die Jugend ihr Wesen. Über die Mauern lehnen ein paar Knaben, Wedel und Zweige in den Händen; zu ihnen hat sich ein kleines Mädchen gesellt. Sie schauen nicht auf den Herrn, sondern stecken die Köpfe zusammen und erzählen einander höchst wichtige Dinge. Drei Burschen hinter ihnen rufen einem andern auf dem Baume zu, er solle nur reichlich Zweige herunterwerfen, was der auch tut. Weiter links klimmt ein Bube auf einen Baum, der Stamm ist ziemlich glatt, darum hat der Junge vorher die Schuhe abgelegt. Das ganze vielbewegte Bild wird beherrscht von der hochgelegenen Stadt, deren Häuser und Türme über die Mauern herübergrüßen, vor allem von dem Tempel Salomonis, auf dessen Spitze zur Feier des Einzugs ein Wimpel gehißt ward. In all diese Freude hinein reckt zu Häupten des Herrn ein dürres Bäumlein seine starren Äste, der Feigenbaum[1]), den Christus verflucht hat.

In der Fußwaschung (Taf. 24) treffen wir den ersten wirklichen Innenraum; wir begegnen diesem Zimmer noch zweimal, im Abendmahl und in der Abschiedsrede. Duccio will also andeuten,

[1]) Wenigstens wüßte ich nicht, was das blätterlose Bäumchen sonst zu bedeuten hätte. An dieser Stelle wäre es als verdorrter Feigenbaum zwar ein Anachronismus, damit hat man es aber zu Duccios Zeiten nicht eben schwer genommen. (Die byzant. Kunst bringt die Verfluchung des Feigenbaumes nach dem Einzug als besondere Szene). Das Bäumchen fällt unter seinen grünen Genossen doppelt auf; es für den Feigenbaum zu halten, darin bestärken mich die Pentimenti an den oberen Ästen links. (Schon auf einer größeren Photographie kann man sie sehen). Offenbar ist dem Künstler die Sache während der Arbeit eingefallen, und er hat das bereits Begonnene wieder ausgelöscht oder übermalt. — Felix Rosen (Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903, pag. 33) sieht in den kahlen Bäumen auf Bildern Giottos in der Arena zu Padua (Pietà, Auferstehung Christi) Andeutungen des Frühlings, denn man erkenne schwellende Knospen. An Duccios Bäumchen finden sich kleine Auswüchse, die man vielleicht für Knospen halten könnte. Hätte Duccio gerade auf den Frühling, die Auferstehungszeit der Natur, hinweisen wollen, er würde sich hier und besonders im Noli me tangere wohl klarer ausgedrückt haben.

daß sich diese drei Ereignisse nacheinander in demselben Raume abspielen; ja, wenn uns Form und Farbe das noch nicht sagten, so müßte uns eine Kleinigkeit darauf stoßen, nämlich jenes weiße Tuch am Ende einer langen Stange, die, fast unter der Decke des Zimmers, auf zwei Stützen ruht. Wie Duccio für die Gewänder der Hauptpersonen des Dramas stets die gleichen Farben beibehält, so geht er auch von der Einheit des Ortes nicht ab. Eine Szene spielt im Hause des Hannas, dieser Raum kehrt in keiner anderen Tafel wieder; zweimal steht der Herr vor Kaiphas, in einem Saal, der spitzbogige Türen hat. Diesem ähnelt das „Schloß" des Herodes, doch sind hier die Türen rundbogig, die mittlere öffnet sich nach hinten in einen Raum, der ein Dach trägt. Während der Verhandlung vor Pilatus kehrt dieselbe Halle sechsmal wieder. Aber auch in den Ereignissen unter freiem Himmel bleibt Duccio bei derselben Szenerie, wie wir es schon bei der Geburt und der Anbetung, in der Grablegung und den drei Marien am Grabe bestätigt finden. Doch geht der Künstler nicht so weit, daß er dem einmal angenommenen Schauplatz Opfer brächte, im Gegenteil. Das Gebet in Gethsemane spielt an derselben Stelle wie die Gefangennehmung, aber für diese Szene hat er den Schauplatz etwas verändert. Er brauchte für die Menschenmasse eine breite Standfläche, gab darum die Zweiteilung, deren er für die Komposition des Gebetskampfes bedurfte, preis und zog den Boden bis an den unteren Bildrand herunter, denn er mußte auch noch Platz haben für die nach rechtshin flüchtenden Jünger. Das Übrige aber blieb erhalten, vier Bäume und die flache Felshöhlung, in der Christus gekniet hatte, wenn man von ihr auch nur ein Stückchen über den Köpfen der Jünger zu sehen bekommt. Diese folgerichtige Durchführung der Einheit des Ortes ist ein Beweis dafür, daß Duccio den Zusammenhang des Dramas klar herauszuarbeiten sucht, um dem Betrachter das Verständnis der Ereignisse zu erleichtern. Sie mahnt uns zugleich, die Nachdenklichkeit des Künstlers nicht zu unterschätzen.

Wenn Duccio die drei Ereignisse in demselben Raume vor sich gehen läßt, so hält er sich an den Bericht bei Johannes. Eben hat der Herr gesprochen: „Werde ich dich nicht waschen,

so hast du keinen Teil an mir." Petrus darauf: „Herr, nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt." Die sprechende Gebärde für diese Worte ist die Bewegung, mit der Petrus seine Hand ans Haupt legt. „Spricht Jesus zu ihm: Wer gewaschen ist, der bedarf nichts denn die Füße waschen, sondern er ist ganz rein. Und ihr seid rein, aber nicht alle. Denn er wußte seinen Verräter wohl; darum sprach er: Ihr seid nicht alle rein." Judas fühlt, auf wen das Wort gemünzt ist, deshalb läßt ihn Duccio mit bösen Augen zwischen den Köpfen des Bartholomäus und Simon nach dem Herrn herüberblicken, während diese beiden Jünger besorgt und furchtsam die Rechte an den Bart legen und bewegt dem Worte nachsinnen, „aber nicht alle". Den Übrigen scheint das bedeutungsvolle Wort des Herrn entgangen zu sein, nur Johannes, der dem Petrus den Rücken kehrend, die Sandale des linken Fußes löst, hat sich aufhorchend emporgerichtet und schaut gerade aus dem Bilde heraus. Thomas, auf der anderen Ecke der Bank, ist ganz damit beschäftigt, die Sandalen auszuziehen. Andreas und Matthäus, die beiden weißhaarigen Alten, blicken gespannt auf den Herrn hin.

Nach der Fußwaschung das Abendmahl (Taf. 25). Jesus hat das Unus vestrum schon gesprochen und reicht nun dem Judas den Bissen. Judas hebt sprechend die Hand, als wenn er, wie bei Matthäus, fragte: „Bin ich's, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagst es." Matthäus deutet mit ausgestrecktem Arm auf den Verräter: „Er ist es," und Petrus fährt erschrocken zurück, die Rechte erhoben, im Gelenk rechtwinklig geknickt, die Handfläche nach außen. Er kann es nicht glauben, daß der Verräter mit am Tische sitzt. Johannes schlummert noch, an den Herrn gelehnt; Bartholomäus neben ihm blickt erschreckt und zornig auf den Schlafenden nieder, wie wenn er sagen wollte: „Wie kannst du jetzt noch schlafen?" Auch Philippus, der eben einen Bissen zum Munde führen will, sieht auf Johannes hin. Andreas sitzt neben Judas, durch einen Zwischenraum von diesem getrennt, er wendet sich zu ihm hin, beide Hände hebend, erstaunt, in Judas den Verräter zu sehen; die Worte des Herrn, die Hinreichung des Bissens, das war so schnell geschehen, daß die Bewegungen der anderen Jünger,

die noch eben beim munteren Tafeln waren, nur den halben Weg vollführt zu haben scheinen. Thaddäus wollte, über den Tisch herüber, Jakobus dem Jüngeren zutrinken; Thomas hält eben im Brotschneiden inne und folgt mit den Augen dem Tun des Herrn, Simon will gerade einen Bissen nehmen. In der Mitte der Tafel liegt auf einer Schüssel das Osterlamm noch unberührt; Schalen, Näpfe, Gläser und Messer sind bereit, und auch kleine Brote fehlen nicht. Ein Vergleich dieses Bildes mit Giottos Fresko in Padua fällt sehr zugunsten Duccios aus.

Bei Johannes heißt es dann weiter: „Da er nun den Bissen genommen hatte, ging er sobald hinaus. Und es war Nacht. Da er aber hinausgegangen war, spricht Jesus: Nun ist des Menschen Sohn verkläret, und Gott ist verkläret in ihm.“ Mit diesen Worten beginnt Jesus seine Abschiedsrede an die Jünger. Dieser Abschiedsrede hat Duccio ein Bild gewidmet (Taf. 26). Der Herr sitzt auf einem lehnenlosen Sessel; die Rechte sprechend erhoben, redet er zu den Jüngern, die im Halbkreise vor ihm sitzen, die hintere Reihe wohl auf jener Bank, deren sich Duccio in der Fußwaschung bediente, die vordere am Boden. Gleichmäßig fließen Christi Worte, die Gebärde der Hand begleitet die Folge der Sätze. Gespannt hören die Jünger zu, ganz und gar erfüllt von der Rede Jesu. Man möchte sich fast verführen lassen, in der Art wie die Jünger ihre Aufmerksamkeit äußern, etwas von eines jeden Temperament zu spüren: die zarte Weichheit des Johannes, die hitzige Ergriffenheit Petri, das grübelnde Zuhören des Thomas. Der greise Matthäus schaut, ein wenig vorgebeugt, streng zu Christus hinüber; Thaddäus neben ihm stützt das Kinn auf den Ballen der Hand; Jakobus der Jüngere hat die Rechte, im Mantel geborgen, unterm Kinn; Andreas greift sich in den strähnigen Bart; Simon zieht die Stirn in nachdenkliche Falten. — Gleich im Anfange der Abschiedsrede spricht Petrus sein freudiges Bekenntnis aus: „Ich will mein Leben für dich lassen.“ Jesus aber kennt die rasche Begeisterung des Jüngers und antwortet: „Solltest du dein Leben für mich lassen? Wahrlich, wahrlich ich sage dir: Der Hahn wird nicht krähen, bis du mich dreimal habest verleugnet.“ Wenn wir auch in dem Bilde Duccios keinen direkten Hinweis auf diese Worte

Jesu suchen dürfen, sie stecken doch implicite darin, und es ist gut, darauf hinzuweisen. — Wir zählen nur elf Jünger. Judas fehlt; wir sehen ihn in dem Bilde über der Abschiedsrede von den Priestern das Blutgeld erhalten. Nur die drei ersten Evangelien bringen die Verhandlung des Jesus mit den Priestern, und zwar alle drei vor der Fußwaschung und dem Abendmahl. Duccio legt diese Szene offenbar kurz nach dem heiligen Mahle. Judas nimmt den Bissen, steht von der Tafel auf und eilt zu den Feinden des Herrn; indessen hält Jesus seine Abschiedsrede. Daß Duccio den Pakt des Judas so spät setzt, wird kaum ohne Absicht geschehen sein. Bisher hat der Herr doch nur von dem nahen Leidenswege gesprochen, nun knüpft sich der erste Knoten; während Jesus noch vom Hingang zum Vater redet, bereitet sich ihm das Schicksal. Dem Verrat an die Priester folgt das Gebet in Gethsemane; der schwere Seelenkampf Christi deutet auf die Nähe der Gefahr und steigert die Unruhe des Beschauers, — — da schleicht Judas heran. So wird der zweite Knoten geschürzt; er mindert zunächst die starke Spannung, denn die Gerichtsverhandlung könnte noch immer eine für den Gefangenen günstige Wendung bringen.

Eilends kommt Judas zu den Priestern, die seiner warten; man gibt ihm den Lohn, und die „Drei" blicken dem Verräter prüfend ins Auge; der eine hebt den Zeigefinger, wie wenn er die Erfüllung des Vertrages besonders hervorheben wollte (Taf. 25). Andere Männer stehen dabei und schauen zu. Judas ist noch deutlicher als Verräter gekennzeichnet, trägt Züge und Ausdruck eines Mannes, dessen Herz voll „Bosheit" ist. Wie sie die Köpfe zusammenstecken, das Werk zu beraten! Der Verblendete hält beide Hände hin und läßt sich das Geld hineinschütten; die Bewegung des Armes kommt klar heraus. Ganz rechts steht ein Mann in rötlich-lilafarbener Chlamys und gelbbraunem Gewande, er scheint ein jüdischer Hauptmann zu sein. Vor Hannas und Kaiphas steht derselbe Mann neben Jesus; er trägt die Verantwortung für den Gefangenen und ist das Werkzeug der „Drei". Seine Anwesenheit bei der Verhandlung mit Judas ist ein feiner Zug. — Die Szene spielt sich ab vor einer kleinen, zweibogigen Loggia, die Duccio wieder Gelegenheit gibt, sein perspektivisches

Können zu zeigen; links sieht man einen mehrseitigen, turmartigen Bau, ähnlich dem Tempel Salomonis. — Zum ersten Male begegnen wir hier den drei greisen Juden, die für Duccio die Seele des Kampfes gegen Christus sind[1]). Sie erkaufen den Verrat, sie stehen hinter dem Throne des Kaiphas und zischeln dem Hohenpriester zu, sie sind die Führer der rasenden Menge, die von Pilatus Christi Blut fordert, sie begleiten den Gefangenen zu Herodes, sie gebärden sich heuchlerisch verzweifelt in der Dornenkrönung, sind die ersten, den Weg zur Richtstätte zu beschreiten, als das Urteil endlich gefallen ist, sie weichen schließlich auf der Kreuzigung erschreckt zur Seite ob der Zeichen, die geschehen, während der Herr den Geist aufgibt.

Von der großartigen Klarheit in der Komposition des Gebetskampfes wurde schon gesprochen. Den leidenschaftlichen Seelenkampf, der auf die Stirn des Herrn blutigen Schweiß preßt, dürfen wir nicht erwarten; bei Duccio wird daraus ein stilles, schmerzvolles Ringen im Gebet. Christus zeigt das klagende Antlitz, dem man öfter bei dem Künstler begegnet (Taf. 27). In einer flachen Felsnische kniet betend der Zagende, abseits von den Jüngern. Ein kleiner Engel erscheint und stärkt ihn. Der Herr rafft sich auf, kommt zu den Jüngern und findet sie schlafend. „Simon schläfst du? Vermochtest du nicht eine Stunde zu wachen? Und kam wieder und fand sie abermals schlafend; denn ihre Augen waren voll Schlafs, und wußten nicht, was sie ihm antworteten.“ An diese Stelle muß Duccio gedacht haben. „Und nahm zu sich Petrus, Jakobus und Johannes.“ (Diese drei sind nach altem Brauch abgesondert, es sind die Jünger, die dem Herrn am nächsten stehen.) Man sieht es Petrus an, daß er nicht weiß, was er antwortet; seine Augen sind nur halb geöffnet, blicken stumpf, noch traumbefangen; des Herrn Worte klingen wie von fern an sein Ohr, mechanisch hebt er sprechend die Hand. Jakobus ist kaum erwacht und schaut teilnahmlos zu Christus auf. Johannes, der Jüngste, schläft noch fest, die Linke im Mantel an den Stamm gelegt, um das Gesicht nicht auf die harte Rinde zu drücken; und all die andern Jünger schlafen einen tiefen, bleiernen Schlaf. Hier ist der „Glieder-

[1]) Duccio gibt ihnen immer die gleichen Kopftypen, die gleichen Gewandfarben.

lösende" gemalt. Man sehe Philippus, wie er, lang am Boden ausgestreckt, den Kopf zurücksinken läßt, um im nächsten Augenblick seine Stellung zu ändern; Thaddäus, halb liegend, das Haupt in die Hand gestützt, den Ellenbogen auf dem Erdboden; Andreas, das Gesicht auf den Händen, ist vornüber gesunken; Thomas schläft mit hochgezogenen Knien, zusammengekauert in den Mantel gehüllt. Das sind nicht Menschen mit geschlossenen Augen, das sind schlafende Menschen, Naturbeobachtungen stärkster Art. Wie ist die Gruppe der drei Jünger zusammengefaßt, welch ein Ernst, welche Grösse der Umrißlinie! Unten in den acht Schlafenden wird nur leichter, es vielfältig zerteilend, aufgenommen, was oben geschlossen gesagt wurde. Das Bild ist heute nachgedunkelt, die Farben sind herb und schwer geworden, der gebräunte Goldgrund glüht zwischen den schwarzgrünen Bäumen wie ein schwüler Nachthimmel hervor; die Komposition ist kristallklar und feierlich getragen, man hat Eindrücke, die nur ein Wort deckt: Stimmung[1]).

Der Judaskuß (Taf. 28) steht künstlerisch und technisch nicht ganz auf der Höhe des Gebetskampfes, aber großartig ist die Haltung des Herrn, regungslos, hochaufgerichtet blickt er unverwandt dem Verräter in die Augen, hoheitsvoll läßt er ihn nahen. Wie Judas herankommt, darin liegt etwas von der schleichenden Niedertracht des „Gegrüßet seist du, Rabbi". Der Baum über dem Haupte Jesu rückt den Herrn energisch in die Mitte des Bildes. Die „große Schar mit Schwertern und Stangen" ist nur Hintergrund für die Gruppe Christi und seines Verräters. — Inzwischen fährt Petrus auf Malchus los und „schneidet" ihm das Ohr ab. Der Herr erhebt sprechend und segnend die Rechte, um dem Petrus seine rasche Tat zu verweisen, zugleich das Ohr wieder anzuheilen. Man legt Hand an Jesum; einer der Knechte ist eben dabei, auf den Gefangenen loszuschlagen, ohne daß Christus ihn eines Blickes würdigte. Rechts fliehen die Jünger furchtsam[2]). Die Bewegung Petri ist lahm, aber

[1]) Das hat auch Guthmann bereits ausgesprochen. Siehe oben pag. 68.

[2]) Sie tragen, bis auf Philippus und Johannes, keinen Ornamentschmuck in den Nimben, das einzige Mal im ganzen Altarwerk. Es sind 7 Jünger sichtbar; neben des Bartholomäus Schulter kommt ein brauner Hinterkopf zum Vorschein; zwischen den Nimben von Johannes und Philippus (den beiden ersten) die Pentimenti eines andern Kopfes. Philippus selbst weicht in der Farbe, im Körper- wie im Gesichts-Bau stark von Duccios Typen ab, die

man empfindet es nicht unangenehm, daß Duccio diese Nebenszene abdämpft, Barna[1]) freilich macht eine wüste Schlägerei daraus.

Die Verleugnung Petri im Hofe des hohenpriesterlichen Palastes (Taf. 30). Petrus sitzt unter den Leuten des Hohenpriesters, sich die Füße am Feuer wärmend. Eine Magd hat am Brunnen Wasser geholt, sie kommt, den Eimer in der Hand, an der Runde vorüber, sieht den Jünger und eine Erinnerung blitzt in ihr auf; sie bleibt stehen, legt die Hand auf das Treppengeländer; ein wenig boshaft kommt es heraus: „Und du warst auch mit dem Jesus aus Galiläa". (Das „und" ist köstlich.) Petrus entgegnet abwehrend, und sie wird durch den Torbogen in den zweiten Hof treten oder die Treppe hinaufsteigen und in der Tür in halber Höhe verschwinden, inzwischen das Gespräch beim Knistern des Feuers weitergeht. — Einer hält die Hände über die wärmenden Flammen, schaut zugleich erstaunt auf. Ein zweiter hat sich vorgebeugt, die Ellenbogen liegen auf den Knien und die Hände sind dem Feuer nahe; er blickt mit hängendem Kopf in das Flackerspiel der Flammen und denkt an weiß Gott was. Der Graukopf über ihm guckt spöttisch seinen Nachbar an, Petri Abwehr dünkt ihn lächerlich; die Augen des Schwarzbärtigen mit dem Kopftuch sind streng prüfend auf den Jünger gerichtet, die Bewegung seiner Hände unter dem Mantel hat etwas Erwartungsvolles. Sein greiser Nebenmann schaut den Schwarzbärtigen zornig an. Und nun der prachtvolle Ausdruck Petri, der doch so erschreckt nicht ist, denn er hat noch immer eine Hand über dem Feuer.

Während sich diese Szene im Hofe unten abspielt, beginnt oben

Stelle scheint mir verdächtig. Petrus ohne Heiligenschein! — Übrigens bemerkt man in der Maestà (ausgenommen die Bilder des Aufsatzes) selten Schülerhände. Die Ausführung der fliehenden Jünger verrät sie; die Farben sind flau, die Technik ist hart und schematisch, und was für ein plumper Bursche ist Philippus geworden. Daß die Nimben hier so weit in die Gruppe hineingehen, widerspricht Duccios Gepflogenheit.

[1]) Dieser Künstler hat viel von Duccio gelernt, aber das eine nicht, Maß zu halten. Er ist auch durch Giottos Einfluß hindurchgegangen, hat aber von dessen Geist wenig begriffen. Das Äußerste, was in der Prügelei geleistet worden ist, gibt wohl Cosimo Roselli in der Capella Sistina. — Nachdem Barna lange verkannt worden ist, beginnt man jetzt ihn nach Gebühr zu schätzen. Hofmiller hat sogar kürzlich (Süddeutsche Monatshefte 1909) einen weiteren Kreis auf Barna hinzulenken versucht, wobei es denn — nach meiner Meinung — nicht ohne Überschätzung abgeht.

im Palast das gerichtliche Verfahren gegen Christus (Taf. 29). Man steigt sozusagen mit den Augen die Treppe hinauf zu dem kleinen Söller und sieht nun, was vor sich geht. Auch hier hat Duccio aus Johannes geschöpft, denn die Szene findet sich nur dort[1]). Der Herr schaut den zornigen Alten mit einem verächtlichen Lächeln an, während einer der Diener eben zum Schlage ausholt, weil Christus dem Hohenpriester ungebührlich geantwortet habe. Die zunächst stehen, schauen mehr oder weniger gespannt zu.

Dies ist die Einleitung zu dem nun folgenden Leidenswege des Herrn. Es wurde schon auf die Logik des Künstlers hingewiesen, mit der er den Schauplatz, die Personen und den Faden der Handlung festhält. Die Juden unternehmen diese ganze Aktion auf eigene Rechnung; unter der Schar der Gefangennehmung ist kein römischer Offizier; jüdische Leute führen den Streich aus, jüdische Hauptleute sind es, denen die Bewachung des Gefangenen übertragen worden ist. Der Mann, der auf der Szene vor Hannas dicht neben Christus steht, ist offenbar ein jüdischer Hauptmann. (Wir sind ihm schon auf der Verabredung des Judas begegnet, er kehrt wieder auf der ersten Szene vor Kaiphas, an den Gewandfarben sofort kenntlich.) Wie der Gang der Handlung dann sozusagen auf römischen Grund und Boden hinüberspielt — es ist der Palast des römischen Statthalters —, steht der Gefangene unter der Deckung römischer Centurionen; vor Herodes ist es ein königlicher Leibgardist, der den Herrn bewacht; die Kreuztragung und die Kreuzigung fallen wieder unter jüdische Oberhoheit. Das sind Dinge, die sich für den Künstler von selbst verstehen, kleine Nebenzüge, die doch auch dazu beitragen sollen, die Hauptsache klar herauszuheben.

Im Evangelium Johannis ist die Verquickung der Verleugnung Petri mit den Verhandlungen vor den Hohenpriestern am weitesten getrieben. Duccio hat den Text also sorgfältig befragt. Daß er gerade zu Johannes geht, stellt ihm kein schlechtes Zeugnis aus, denn Johannes ist der weichste und der künstlerischeste unter den vier Evangelisten, er müht sich, den Ablauf der Dinge zu binden. Gerade dies Durcheinanderschlingen bringt feine

[1]) Vergl. Ev. Joh. 18, 12. 13. 19.—23.

Gegensätze; Duccio hat das gefühlt und sucht es auf seine Weise auszudrücken. Der dreimalige Nebenklang entbehrt nicht hohen Ernstes und steigert die Tragik im Leiden des Herrn.

„Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas“[1]) (Taf. 31). Christus steht voll düsteren Zornes vor dem weißbärtigen Alten, der eben mit beiden Händen in sein Gewand greift, es zu zerreißen. Kaiphas dreht den Kopf und zieht die Schultern hoch, ganz gerechte Entrüstung über den Gotteslästerer. Christus wird von den Kriegsknechten begleitet, in die Mitte genommen von zwei jüdischen Hauptleuten. Die drei Priester hinter dem Throne sind gekennzeichnet durch ihr getreues Zusammenhalten. Der eine im zinnoberroten Gewand und blauen Mantel hebt zornig die Hand „er ist des Todes schuldig,“ der andere, die Hand am Mund, scheint jenem etwas zuzuraunen. Während dessen steht Petrus vor der Tür. „Bist du nicht seiner Jünger einer! Er verleugnete aber und sprach: Ich bin's nicht.“

Und nun die erste Marter des Herrn (Taf. 31). „Die Männer aber, die Jesum hielten, verspotteten ihn und schlugen ihn, verdeckten ihn, und schlugen ihn ins Angesicht, und fragten ihn und sprachen: Weissage, wer ist's, der dich schlug“ (Luc.). Unterdessen stecken die „Drei“ die Köpfe zusammen und reden auf den Hohenpriester ein. Kaiphas hebt beteuernd und erschrocken zugleich die Hände, wie wenn er noch unter dem Eindruck der Worte des Herrn stünde, die ihn eine Gotteslästerung dünken. Und Petrus spricht draußen zum dritten Male sein „Ich kenne des Menschen nicht“, — — und der Hahn kräht.

„Und der ganze Haufe stund auf und führeten ihn vor Pilatus“[2]). Dieses „der ganze Haufe“ ist recht deutlich ausgedrückt (Taf. 32). Der erste der „Drei“, der auf der Kaiphasszene so beteuernd die Hand hob, ist hier der Lebhafteste, den Herrn zu verklagen, er macht den Sprecher: „Diesen finden wir, daß er das Volk abwendet und verbietet, den Schoß dem Kaiser zu geben, und spricht er sei Christus, ein König“ (Luc.). Pilatus ist der Mann von Welt, der elegant seinen Mantel rafft und ruhig die lärmende Menge an-

[1]) Vergl. Math. 26, 57—66. Marc. 14, 55—64. Luc. 22, 54. Joh. 18, 24.

[2]) Luc. 23, 1. 2. Joh. 18, 29—30.

schaut. Christus, gebunden, wird von römischen Soldaten bewacht; er steht teilnahmlos abseits und hört nichts von dem, was um ihn vorgeht.

Dann zeigt uns Duccio, wie Pilatus sitzend[1]) (zum Zeichen seiner Stellung trägt er Lorbeerkranz und Szepter) Christum verhört (Taf. 32). „Bist du der Juden König? Du sagst es." Die „Drei" sind auch wieder beisammen. Der Alte im blauen Mantel hat das Wort Christi vernommen, hoch erhebt er seine Rechte (wie vor Kaiphas): „Hört ihr? Er ist der Juden König." Voll entrüsteten Erstaunens will sein Genosse, zu dem er redet, die Hände zusammenschlagen. — — Und Pilatus erfährt, daß Christus aus Galiläa sei, denkt an Herodes, den Vierfürsten, und sendet den Gefangenen zu ihm; es ist ein Akt höfischer Kourtoisie. „Auf den Tag wurden Pilatus und Herodes Freunde mit einander" (Luc.).

„Herodes[2]) hätte den Herrn längst gerne gesehen", er hofft auf Zeichen und Wunder. In reichem Königsgewande sitzt er auf dem Thron, zierlich die Beine übereinanderschlagend (Taf. 33). Christus schaut ihn gar nicht an, blickt weg: „er antwortete ihm aber nichts". Die begleitende Schar ist ruhig, und die redende Gebärde des einen der „Drei" recht zaghaft. Am linken Bildrande steht der Henker, die Hand auf das mächtige Richtschwert gestützt, als Ausdruck der Herrschergewalt des Königs. Im Hintergrunde bringt ein Mann das weiße Gewand und flüstert dem römischen Offizier daneben rasch eine Bemerkung zu; dieser blickt nicht ohne Teilnahme, doch mißmutig auf den schweigenden Gefangenen; er scheint der Abgesandte des Pilatus, der dem Könige höfliche Grüße des Statthalters gebracht hat. Die bedauernde Kopfwendung des Römers mag vielleicht andeuten, daß Jesus hier durch ein kluges Wort hätte sein Schicksal abwenden können, durch sein beharrliches Schweigen aber seine Lage nur verschlimmert. Das weiße Gewand, das für Jesus bereit gehalten wird, weist auf die nächste Szene voraus.

Man kann über die Deutung einer Gebärde, eines Ausdrucks im Zweifel sein, ein anderer wird dieses oder jenes anders auffassen, als es hier geschieht, aber man wird mein Verfahren im ganzen

[1]) Luc. 23, 3. Joh. 18, 33—40. [2]) Luc. 23, 7—12.

nicht tadeln dürfen. Denn je weiter wir vorgedrungen sind, um so deutlicher erkennen wir, wie Duccio bemüht ist, die einzelnen Szenen miteinander zu verschränken, schon im voraus ein Motiv anzuschlagen, das erst ein paar Auftritte weiter entscheidend aufgenommen wird. Wie er die Einheit des Ortes streng aufrecht erhält, wie er bestimmte Personen zu Trägern der Handlung macht, sie deutlich kennzeichnet, sie ihre Rolle in einem Zuge spielen läßt, das alles ist Ergebnis stiller Geistesarbeit eines bedeutenden, gedankenreichen Künstlers. Duccio hat versucht, aus den widersprechenden Berichten der vier Evangelien eine glatte Handlung herauszuschälen, ihre Hebungen und Senkungen bis zur Katastrophe harmonisch zu gliedern. Ich empfehle, um die Arbeit Duccios recht zu würdigen, den Leidensweg Christi vom Einzug bis Emmaus an der Hand der Tafeln Duccios im Text zu verfolgen. Man wird mir recht geben, wenn ich sage, Duccios gestaltende Phantasie könne nicht hoch genug eingeschätzt werden. Gerade weil der Künstler im großen das Christusdrama innerlich zu binden versucht, wird man ihn auch im kleinen nicht auf unsichere Allgemeinheiten festlegen wollen. So leite ich mir das Recht ab, den Gedankeninhalt der einzelnen Szenen auf bestimmte Textstellen zu umgrenzen.

„Aber Herodes mit seinem Hofgesinde verachtete und verspottete ihn, legte ihm ein weißes Kleid an und sandte ihn wieder zu Pilatus[1]). Duccio bringt den Herrn im weißen Gewande, wie er von dem Landpfleger, der auf dem Throne sitzt, zum zweiten Mal verhört wird; die militärische Bedeckung ist nicht vergessen, und nicht der „ganze Haufe", der wieder von den „Dreien" geführt wird. An welche Stelle der Schrift hat der Künstler hier gedacht? Lucas allein bringt die Herodesszene, aber er erwähnt nichts von einem zweiten Verhör vor Pilatus, nachdem der Tetrarch den Gefangenen zurückgeschickt hat. Es findet sich nur bei Johannes, allerdings nach der Geißelung und Dornenkrönung. Duccio ändert also die Reihenfolge der Szenen. Nach diesem zweiten Verhör heißt es bei Johannes (XIX, 12): „Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe", trotzdem überantwortet er wenige Verse darauf

[1]) Luc. 23, 11.

Christum den Juden. Duccio scheint hier einen gewissen Widerspruch gefühlt zu haben. Wenn der Landpfleger den Gefangenen doch retten will, warum erfolgt die Verurteilung so rasch? Deshalb stellt der Künstler die Szenen um, und nun werden Geißelung und Dornenkrönung (beide Male ist der Prokurator anwesend) Versuche des Pilatus, das Volk zu erweichen, umzustimmen. Dabei erinnert man sich noch der Stelle bei Matthäus (XXVII, 19), wo des Landpflegers Weib, von bösen Träumen geplagt, zu ihm schickt: „Habe Du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten". — — —

Jesus im weißen Gewande vor Pilatus (Taf. 33); des Herrn Ausdruck ist gleichgültig: „Von wannen bist Du?" Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu ihm: „Redest Du nicht mit mir? Weißt Du nicht, daß ich Macht habe, Dich zu kreuzigen, und Macht habe, Dich loszugeben?" — Mir scheint, Duccio kann nur an diese Stelle gedacht haben. Und was tun die „Drei"? Sie verhandeln erregt miteinander; die beiden vorn Stehenden deuten auf Christus und wenden unwillig, erzürnt ihre Gesichter zu dem Genossen zurück. Übrigens halten sich die „Drei" immer in respektvoller Entfernung von der ersten Säule, sie betreten das „Haus" des Pilatus nicht. Lisini hat darauf zuerst aufmerksam gemacht und dabei an Joh. XVIII, 28 erinnert, „und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten"[1]). Die Gebärde der Juden scheint Entrüstung zu sein über das Schweigen des Herrn. Die beiden vorderen Soldaten der militärischen Bedeckung folgen der Szene nicht ohne Mitleiden.

„Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn." Christus, an die Säule gebunden, wird gegeißelt und mit Ruten geschlagen (Taf. 34). Sein Antlitz ist schmerzverzogen, sein Körper trägt blutige Male. Da streckt Pilatus in pathetischer Gebärde den Arm aus, weist auf den Mißhandelten hin und spricht: „Sehet, welch ein Mensch!"[2]). Die „Drei" halten sich zurück, aber das Volk ruft: „Kreuzige, kreuzige ihn".

„Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt, und legten ihm ein Purpurkleid an

[1]) A. Lisini, Notizie di Duccio pittore.

[2]) Johannes bringt das Ecce homo bei der Dornenkrönung.

und sprachen: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig! und gaben ihm Backenstreiche" (Joh.). Christus, in dunkelweinroter Tunika, trägt den goldgestickten, kostbaren Mantel; in stillem Dulden läßt er alles über sich ergehen und blickt ins Leere (Taf. 34). Er wird geschlagen, zwei knien vor seinem Throne nieder und erweisen dem „König der Juden" höhnische Verehrung. Frech und zynisch erhebt jener Mann, der vorn links kniet und barhäuptig ist, anbetend die Hände. (Wir kennen ihn, es ist nach Kopftypus und Gewandfarben derselbe, der schon bei der Verhandlung vor Hannas so unverschämt den Herrn anstarrte.) Die „Drei" und ihr Anhang verhalten sich ruhig, sie sind dem Ziele nahe. Nur der eine erhebt die Hände unter der Paenula, zieht die Schultern hoch und neigt wie bedauernd den Kopf, als wollte er sagen: „Dies Schauspiel ist ja nicht schön, aber muß man der Gerechtigkeit nicht ihren Lauf lassen?" Der Prokurator sitzt dabei, die Hand auf dem Knopf des Szepters, das auf den Schenkel gestützt ist. Er sieht gespannt dem Vorgange zu; vielleicht hofft er, die Juden durch den Anblick des leidenden Jesus doch noch zu rühren, er hat ja keine Schuld an ihm gefunden.

Daß diese Hoffnung trügerisch ist, zeigt uns das nächste Bild (Taf. 35). Der Verurteilte wird abgeführt, während ein Diener, das Handtuch über der Schulter, aus einem goldenen Kruge dem Landpfleger Wasser über die Hände gießt. „Ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten: sehet ihr zu!" (Matth.). Man hat dem Gefangenen den Purpurmantel wieder ausgezogen, ein Offizier drängt Christus zum Gehen und blickt auf Pilatus; auch die „Drei" sehen auf den Landpfleger hin und wenden sich schon, den Zug zur Richtstätte zu begleiten. Der zweite Offizier, der Jesum wegführen will, blickt den Verurteilten an und scheint zu ihm zu sprechen. Unter der harrenden Menge hat es offenbar nicht an Anhängern und Freunden Jesu gefehlt, man erkennt deutlich zwei klagende Gesichter. Einer dieser Mitleidigen wendet den Kopf zu einem der „Drei" hin und sieht ihn traurig und zürnend an, dafür bekommt er von jenem einen Blick aus den Augenwinkeln.

Mit der Handwaschung hat das gerichtliche Verfahren sein Ende erreicht; es bleibt noch die Vollstreckung des Urteils. Unser

Blick gleitet zum Anfang zurück. Hannas, der Schwäher des Kaiphas, verhört den Gefangenen zuerst; währenddessen sitzt Petrus im Hofe am wärmenden Feuer und weiß nichts von einer Anhängerschaft an Jesus. Man bringt den Gebundenen zu dem regierenden Hohenpriester; der hört Jesu Worte und zerreißt sein Gewand: „Er hat Gott gelästert". Petrus draußen wird zum zweiten Male gestellt; er erinnert sich immer noch nicht der prophetischen Worte des Herrn und weist die zudringlichen Frager ab. Dann verhandeln Kaiphas und die „Drei" darüber, daß es doch besser sei, die Verurteilung des Gefangenen dem weltlichen Gericht zu überlassen; währenddessen wird Christus mißhandelt; vor der Tür fragt die Magd den Petrus, er leugnet zum drittenmal, der Hahn kräht. „Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich." Die Juden schleppen Jesus zu Pilatus — und verklagen ihn hart: „Er nennt sich König der Juden!" Pilatus verhört den Herrn, findet ihn unschuldig, erfährt die Heimat des Gefesselten und sendet ihn zu dem Vierfürsten, der zufällig in der Stadt weilt. Der Tetrarch vermag aus dem schweigsamen Gefangenen kein Wort herauszubringen, legt ihm das Gewand der Unschuld an und sendet ihn dem Landpfleger zurück. Noch immer haben wir Hoffnung für den Leidenden. Pilatus verhört den Herrn zum zweitenmal, die Juden sind entrüstet über das Schweigen Jesu; Pilatus aber denkt ihn loszugeben. Zweimal versucht er das Volk umzustimmen, Christus wird gegeißelt, sein blutbesudelter Leib rührt die Juden nicht. Jesu heroisches Dulden ergreift sogar den vornehmen Römer: „Sehet, welch ein Mensch!" Aber die Menge schreit: „Kreuzige, kreuzige ihn!" Der Herr wird schmählich verhöhnt, in Purpurmantel und Dornenkrone als König verehrt; der Landpfleger sitzt dabei und hofft, dieser traurige Anblick werde die Juden erweichen. Vergeblich. Aus Furcht, die Ankläger könnten ihm in Rom schaden, spricht er gezwungen das Urteil, wäscht aber seine Hände in Unschuld. So wird der Gerichtete hinweggeführt.

Das ist das Hinziehen, das Hin- und Herschleppen des Gefangenen von einer Behörde zur andern, die lange Ungewißheit über Christi Schicksal. Man möchte manche Szene vielleicht mehr zugespitzt sehen, wie aber Duccio das Drama vor uns hinstellt, so hat

er es aus dem Text herausgelesen; der zögernden Weichheit seines Temperamentes kommt das langsame Vorschreiten der Handlung entgegen, denn auch in der Schrift ist das gerichtliche Verfahren ein leidiges Hinzerren. Duccio hat es empfunden, und der fromme Betrachter muß die langsame Qual mitleiden.

In der Kreuztragung[1]) läßt Duccio (Taf. 35) das Hauptereignis auf dem unruhigen Hintergrund der Menge vor sich gehen. Die drei Marien[2]) und Maria, die Mutter, folgen mit andern Frauen dem Herrn, sie beklagen ihn, er hört es und wendet sich eben, zu ihnen zu sprechen; aber man zerrt ihn vorwärts und treibt ihn an. Vorn schleppt Simon von Kyrene das Kreuz, und Nikodemus trägt das Körbchen mit Hammer und Nägeln. Der Zug der Frauen ist groß, voll Würde; man sehe die schmerzgequälten Züge. In diesem Bilde ist etwas von der vorwärtsschiebenden Bewegung einer dichtgedrängten Menge.

Die Kreuzigung. (Taf. 36.) Der Herr ist gestorben, eben der Stich in die Seite geführt worden; aus der Wunde spritzt Blut und Wasser. Der magere Leib hängt gerade am Kreuz, die Arme sind ausgereckt, die Beine im Knie geknickt und vorgeschoben. Das Haupt mit dem herabhängenden Haar ist auf die rechte Schulter geneigt und etwas vornübergesunken. Von den Nagelwunden der Hände tropft schwer das Blut, vom Suppedaneum rinnt es in langen, roten Streifen am Kreuzesstamm herab und sammelt sich an dessen Fuß zu einer Lache auf dem kahlen Fels. Der Leib des Gestorbenen ist hager, doch nicht ohne Adel, das Inkarnat hell und bleich. In den Gesichtszügen liegt nichts mehr von den Qualen des Todeskampfes — der Herr scheint vor Ermattung in Ohnmacht gesunken; nur um den ein wenig geöffneten Mund hat sich die Bitterkeit des Leidens eingegraben. Über den Leichnam des Gekreuzigten ist Erlösung und Frieden gebreitet. Aber die beiden Schächer sind in Furcht und Qual verendet; ihre verhungerten, dunklen Leiber scheinen in Zuckungen erstarrt, wie wenn sie in Todesangst sich

[1]) Luc. 23, 26—31.

[2]) Die drei Marien sind deutlich bezeichnet. Maria Magdalena trägt ein türkisblaues Gewand und zinnoberroten Mantel, die zweite Maria ist im lila Gewand und grünen Mantel, die dritte im weinroten Mantel; so gekleidet kehren sie stets wieder.

hätten vom Kreuze losreißen wollen. Die Gesichtszüge sind plump und gewöhnlich, die Haare wirr. Der Mund steht offen, und die Kinnlade hängt schlaff herab, die Falten auf der Stirn erzählen von martervoller Seelenqual. Beider Beine sind gebrochen; man sieht die blutigen Wunden, und von den Nägelmalen tropft und rinnt es rot herab. Drunten am Fuß der drei Kreuze die Freunde und Feinde Jesu. Links die ohnmächtig hinsinkende Maria, von den drei Marien umgeben; vor ihr der klagende Johannes, dem vor wenig Zeit Christus seine Mutter anvertraute. Über Johannes sieht man Stephaton mit dem Essigschwamm. Drei grauhaarige Männer, die höchsten der Gruppe, blicken zu dem Gekreuzigten auf; einer von ihnen trägt eine lange Lanze, mit der wohl eben der Stich in die Seite vollführt worden ist. Sie sehen Blut und Wasser, das Zeichen des eingetretenen Todes. Zwischen den Frauen und Stephaton steht ein Jüngling, der schickt mit gerunzelter Stirn zornige Blicke hinüber nach der rechten Seite, wo man sogar des gestorbenen Jesus noch höhnt und schmäht. Der Mittelpunkt dieser Gruppe ist der Hauptmann Longinus. Hoch reckt er den Arm, die Augen auf den Erlöser gerichtet: „Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!“ Neben ihm, am Bildrande, die „Drei“ können ihre Furcht nicht verbergen; einer ist erschreckt zu Boden gesunken, der andere blickt, den Kopf eingezogen, wie geduckt, zu Jesus empor, wendet sich zugleich, als wolle er entfliehen. Über Longinus legt ein Greis die Hand an den Mund und raunt seinem Nachbarn etwas zu; gelten seine Worte den furchtbaren Wunderzeichen, die sich während Christi Sterben vollzogen? Oder ist er einer der Reuigen, von denen die Schrift sagt: „Da sie sahen, was da geschah, schlugen sie an ihre Brust und wandten wieder um“? Empfindet jener Schwarzhaarige (sein Profil wird rechts von des Longinus Hand sichtbar), der besorgt seine Hand über Bart und Mund legt, mit Grauen, wie Unerhörtes sich zugetragen? In seiner Nähe sieht man zum Kreuz emporgereckte Hände; die sie erheben, schmähen den Toten. Wieder begegnen wir jener Bewegung, mit der einer der „Drei“ vor Kaiphas beteuernd den Zeigefinger hoch streckte. Ganz vorn blicken zwei Rückenfiguren neugierig, staunend zum Kreuze auf; über ihnen sieht man zwei Kriegsknechte miteinander

reden. Gilt die Erregung der Menge dem Klagechor der Engel? Nein, der Jammer der himmlischen Boten bleibt den irdischen Augen verborgen. Wie ein Trauerwölkchen umflattern sie erregt das Kreuz, sie weinen und klagen, raufen sich die Haare, zerreißen ihre Gewänder oder trocknen sich die Tränen mit dem Mantel. Zwei küssen die Hände des Gekreuzigten, zwei wenden sich ab und schweben mit betend ausgestreckten Armen empor, als wollten sie Anklage bei Gott selber erheben, daß so Furchtbares überhaupt möglich gewesen. Über all der Erregung, dem Leid, dem Jammer, dem Spott und Hohn leuchtet still und feierlich ein goldener Himmel.

An der Kreuzabnahme ist eigentlich nichts neu und doch alles überraschend und mit Seele gesättigt (Taf. 38); oben wurde bereits davon gesprochen. Dieses Bild gehört zu dem Großartigsten, was der Künstler in Beseelung des Alten geleistet hat; die Gruppenfügung ist ergreifend in ihrer Herbheit und die Leere rechts — vielleicht ist sie nur eine Verlegenheit — wirkt überraschend. Wieder sind die drei Marien da und, außer Joseph von Arimathia, Johannes und Nikodemus, noch zwei andere Frauen.

Auf der Grablegung (Taf. 37) fehlt eine von ihnen, im übrigen treten dieselben Personen auf wie in der Kreuzabnahme. Mariä Bewegung ist voll Innigkeit. Die klagende Maria, hinter Johannes, legt die Linke an ihre Wange. Maria Magdalena[1]) wirft von Schmerz überwältigt die Arme hoch, und die dritte Maria neigt sich trauernd dem Leichnam zu; alle Frauen tragen gelöstes Haar wie auf der Kreuzigung[2]).

Während Christus in die Vorhölle niedersteigt, gehen die drei Marien zum Grabe, seinen Leichnam zu salben. Die Komposition ist alt, es ist der bekannte „orchestrische Gleichtritt" der drei

[1]) Crowe und Cavalcaselle, (Deutsche Ausgabe Bd. II, pag. 219), merken bei dieser Magdalena folgendes an: „Jene Gestalt allein schon macht deutlich, daß Duccio vorwiegend auf Naturstudium gerichtet war, daß ihm Leibesenergie über maßvolle Empfindung ging". Das ist eine unglückliche Bemerkung, Mariä Bewegung ist lahm, die Gebärde selbst sehr alt.

[2]) An der Kreuzabnahme scheinen Schülerhände beteiligt zu sein, besonders an den beiden Marien links. Die Grablegung macht den Eindruck, als sei sie nur Schularbeit; die Formen sind leer, das Bild hat etwas Mechanisch-Handwerkliches.

Marien mit ihrem erschreckten Zurückweichen (Taf. 37). Aber gerade diese dreimalige Vertikale bringt Größe in die Szene. Die drei Frauen tragen noch immer gelöstes Haar, in ihren Zügen liegt Schmerz und Erschrecken. Ihre Bewegungen sind ganz leise nüanciert, am lebendigsten kommt das Zurückweichen bei Maria Magdalena heraus; sie steht dem Engel[1]) ja auch am nächsten. Der ist ein feierlich-ernster Himmelsbote, nicht ohne Weichheit, und seine deutende Bewegung spricht vernehmlich: „Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Kommet her und sehet die Stätte, da der Herr gelegen hat".

Die Szene in der Vorhölle (Taf. 39) bringt das alte Schema; der Herr ist auferstanden, darum trägt er das goldübersponnene Gewand. Die „Pforten der Hölle" liegen zerbrochen am Boden, Christus tritt auf Beelzebub, auf ein zottiges Ungeheuer und faßt den greisen Adam am Handgelenk, ihn emporzuziehen, seine Linke hält, merkwürdig verdreht, die Kreuzesfahne. Hinter Adam dann die steinalte Eva; weiter David, die drei Patriarchen, Johannes der Täufer, Daniel usw., alles, wie es das Herkommen auch gab.

Im Noli me tangere (Taf. 40) scheint Duccio an die Stelle bei Johannes[2]) gedacht zu haben; man möchte Vers 1 aus diesem Bilde heraushören: „Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm: Rabbuni, das heißet Meister". Aber es ist auch nicht dieses; was Duccio gibt, steht zwischen den Zeilen. Maria irrt weinend im Garten umher: „Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben." Sie sucht den Gärtner, ihn zu fragen. Plötzlich begegnet sie dem Herrn und hält ihn für den Gärtner: „Spricht Jesus zu ihr: Weib,

[1]) Der Engel ist technisch deshalb bemerkenswert, weil Duccio hier von seiner Gewohnheit der Grünuntermalung einmal abgegangen ist. Das Inkarnat ist heut ein helles Zinnober, die oberen Lasuren sind abgerieben. Möglicherweise steckt hier die zufällige Beteiligung einer anderen Hand; von Übermalung im Sinne einer Restaurierung kann nicht die Rede sein. Vielleicht ist das rötliche Inkarnat hier doch kein Zufall. Haseloff, (Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule) erwähnt den rötlichen Fleischton des Engels in der Miniatur jener Zeit; er erkläre sich aus der biblischen Schilderung Matth. 28, 3. Mir ist Ähnliches in sienesischen Miniaturen nicht aufgefallen.

[2]) Joh. 20, 14—15. Vergl. Guthmann, op. cit. pag. 63.

was weinest du? Wen suchest du?" und nun fragt sie: „Wo hast du ihn hingelegt?" Der Herr, ganz langsam, halblaut — es liegt wie Schmerz über das Nichterkennen in seiner Stimme —: „Maria". Da sinkt es ihr wie Schleier von den Augen, eine Macht in ihr zwingt sie auf die Knie nieder, und sie blickt in des Auferstandenen Antlitz; in schüchterner Sehnsucht hebt sie der Lichtgestalt ihre beiden Hände entgegen. Der Herr bewegt nur leicht abwehrend die Rechte und schaut Maria mit schmerzvoller Innigkeit an. Wie ein schimmernder Lichtschein fällt es in ihre durch die Leiden der letzten Tage gequälte Seele. Zu alle dem die Linie des Berghanges, die dunklen Blättermassen auf der goldigen Glut des Himmels, und die süße Herbheit der Umrißlinien Christi und Mariä.

Der Gang nach Emmaus (Taf. 39) beschließt die Bilderreihe der Haupttafel. Rechts sehen wir die hochgelegene, kleine Stadt; über den Mauerkranz blicken mehrere Häuser. Von dem mächtigen, geschützten Tor senkt sich die gepflasterte Straße zu den drei Gestalten hinab, die frei gegen den Goldgrund stehen. „Und sie kamen nahe zum Flecken, da sie hingingen, und er stellte sich, als wollte er fürder gehen. Und sie nötigten ihn und sprachen: Bleib bei uns; denn es will Abend werden, und der Tag hat sich geneiget." Der jüngere der beiden Männer streckt auffordernd, bittend die Hand aus und zeigt auf das nahe Städtchen, zugleich wendet er sein Gesicht nach dem Auferstandenen zurück. Nur schüchtern wiederholt die Gebärde des Alten die Bitte des Jüngeren; die Hand kommt eben aus dem Pallium hervor. Auch er blickt, das Haupt wendend, fast demütig auf den Herrn. Dieser, in härenem Gewande, mit Muscheltasche und Pilgerhut, stützt den Wanderstab mit der Linken auf den Boden und spricht, die Rechte erhebend, Erfüllung der Bitte aus.

Was an Bildern noch übrig ist, gehört nur der Schule Duccios an, die Entwürfe mögen von dem Meister selbst herrühren, die Ausführung ist ganz Werkstattarbeit, und man täte dem Künstler unrecht, wollte man die Schwächen dieser Bildchen ihm zur Last legen[1]). Sie sollen deshalb hier nur kurz behandelt werden. Die letzten Szenen der Haupttafel zeigten uns die Erscheinungen des Auferstan-

[1]) Wie es Guthmann z. B. mit der sehr schwachen Grablegung Mariä tut.

denen, deren Wiedergabe wird in der Reihe der Bekrönungsbilder fortgesetzt.

Zunächst erscheint der Herr den Jüngern bei verschlossenen Türen (Taf. 42); es ist die Stelle bei Johannes[1]. „Am Abend aber desselbigen ersten Tages der Woche, da die Jünger versammelt, und die Türen verschlossen waren, aus Furcht vor den Juden, kam Jesus und trat mitten ein und spricht zu ihnen: Friede sei mit euch!" Christus steht hieratisch streng vor der deutlich verschlossenen Tür, rechts und links je fünf Jünger mit Zeichen des Staunens und der Verwunderung. Thomas fehlt, wie es uns ja auch Johannes dann im Verse 24 des genannten Kapitels ausdrücklich erzählt. „Und über 8 Tage waren abermals seine Jünger drinnen und Thomas mit ihnen. Kommt Jesus, da die Türen verschlossen waren, und tritt mitten ein und spricht: Friede sei mit euch! Darnach spricht er zu Thomas: „Reiche deine Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig." Wir sehen ganz im Sinne Duccios denselben Schauplatz, wieder die verschlossene Tür und die staunenden Jünger. Thomas „steckt" den Finger in die Wunde, und es tropft Blut. Christus erhebt hoch die Rechte mit pathetischer Gebärde. Wir zählen nur 10 Jünger, Thaddäus fehlt; er muß sich rechts bei der von Johannes geführten Schar befunden haben und ist der Verkleinerung des Bildes zum Opfer gefallen. Man wird bemerken, wie stark diese Thomasszene schon gegen die eigenhändigen Arbeiten Duccios zurücksteht. Der Ausdruck der Gesichter wird immer leerer, die Formen sind gedunsen, die Bewegung ist schematisch, der Faltenstil monoton; dann dies fatale In-der-Luft-stehen der Figuren, und nicht zuletzt die Flauheit der Farben[2].

Die Erscheinung des Auferstandenen am See Genezareth zeigt die Verarmung deutlich. Ikonographisch ist es das Alte, Christus spricht und Petrus geht über das Wasser zu ihm hin, im Boot sind andere Jünger, die erstaunt zu dem Herrn hinsehen, während

[1] Ev. Joh. 20, 19. Wie stark die Zusammenhänge mit dem byzantinischen Stil hier noch sind, zeigt am besten ein Vergleich mit der Tafel I des Menologium Basilii II. Der Künstler ist der fortgeschrittene Pantaleon.

[2] Daß die Aufsatzbilder Schülerarbeiten seien, steht schon im Cicerone.

Jakobus d. J. und Johannes mit allen Kräften das schwere Netz aus dem Wasser emporziehen[1]).

Die Erscheinung auf dem Berge in Galliläa[2]) enthält den Taufbefehl, sie durfte also ihrer Wichtigkeit halber nicht fehlen. Der Herr steht vor den Elfen und redet zu ihnen, die ihm gegenüber dicht gedrängt verharren. Wenn Christi Stellung und Bewegung nicht einer gewissen Größe entbehrt, so sind die Jünger recht gering herausgekommen. Man braucht nur an die „Abschiedsrede Christi" zu denken, um den Abstand zu fühlen (Taf. 26). Übrigens beobachtet man hier, daß die Figuren viel langgestreckter, gotischer sind, als sie Duccio je gezeichnet hat.

Die Erscheinung beim Mahle ist langweilig; Gebärden und Haltung wirken ermüdend, die Faltengebung ist schlimmster Schematismus, inneren Ausdruck sucht man vergeblich.

Das Pfingstfest ist unter den Händen eines noch schwächeren Malers entstanden; die Köpfe sind schwer und plump, die Hälse unförmig dick; wie diese 12 Menschen hier zusammengepfercht sitzen, das hätte Duccio niemals so schlecht gemalt.

Es bleiben uns noch die Aufsatzbilder der Marienseite; daß wir hier Erinnerungen an die Legenda aurea des Jacopo da Voragine vor uns haben, ist schon oft genug hervorgehoben worden[3]). Ein Engel erscheint der Mutter Gottes, da ihr Herz vor Sehnsucht nach ihrem Sohn brannte, bringt ihr einen Zweig des Palmbaumes aus dem Paradiese und verkündet ihr den ersehnten Tod nach dreien Tagen. Die Gestalt des Engels möchte man für Duccios Arbeit halten, so sehr erinnert die Zartheit seiner Züge an des Meisters Hand, auch die weichfließenden Falten seines Gewandes haben nichts von dem Schematischen der noch übrigen Bilder. Die heilige Jungfrau sitzt auf einer kurzen Steinbank und hebt die Arme dem Engel entgegen (Taf. 41).

Maria bittet ihn, Abschied nehmen zu dürfen von den Aposteln,

[1]) Hier habe ich Dobbert folgend in meiner Wiederherstellung des Altars die dreimalige Frage Christi an Petrus ergänzt, zwischen Erscheinung beim Mahl und Pfingstfest die Himmelfahrt Christi.

[2]) Nur bei Matth. 28, 16—20.

[3]) Vergl. Dobbert in Dohmes „Kunst und Künstler" und die Ausgabe von Teodor de Wyzewa, „La Légende Dorée". Paris 1909.

die in der Welt zerstreut, predigend und lehrend, das Land durchziehen. Ihr Wunsch wird erfüllt; zuerst erscheint der Lieblingsjünger, von himmlischer Gewalt durch die Lüfte nach Jerusalem getragen, dann folgen auch die andern Jünger. Dem Johannes empfiehlt Maria die Sorge für ihren Leib und heißt ihn die Paradiesespalme vor dem Sarge hertragen. Die Begrüßung zwischen Maria und Johannes finden wir dargestellt, der Jünger neigt sich demütig vor der Muttergottes, die sich ihm zart entgegenbückt; im Dunkel des Nebenraumes sieht man dann die wunderbare Palme. Die andere Hälfte des Bildes wird von der dichtgedrängten Schar der Apostel eingenommen; Paulus und Petrus begrüßen einander mit Händedruck.

Maria aber erwartet auf dem Lager liegend ihre letzte Stunde; um sie herum sind die Apostel versammelt, Petrus sitzt zu Häupten, Paulus steht zu Füßen des Bettes, er scheint zu Maria zu sprechen. An der Seite sieht man Johannes, der im Arm die Palme hält. Die Mutter Gottes nimmt Abschied von den Aposteln.

In der folgenden Szene liegt Mariens Leichnam ausgestreckt auf dem Lager; der Herr steht dahinter, seiner Mutter Seele als kleines Kind in den Armen haltend. Zu Füßen der Toten kniet Johannes mit der Palme, die Apostel und viele Engel schauen trauernd auf den entseelten Körper.

Die Grabtragung vollzieht sich, wie die goldene Legende es vorschreibt: die Jünger tragen die Bahre, vorn schreitet Johannes mit der Palme. Nach der Erzählung singen die Apostel; Engel sind bei ihnen „und erfüllten die Erde mit wunderbar lieblichen Tönen". Das Volk kommt in Erregung darüber, der Hohepriester eilt herzu, und als er die Leiche der Mutter des verhaßten Nazareners sieht, legt er Hand an die Bahre, sie umzustürzen. Aber seine Hände verdorren, er kann sie nicht wieder losbringen, „sie blieben am Sarge kleben". Petrus wendet sich halb zurück mit abwehrender Gebärde. Hintergrund ist die Stadtmauer, über deren Zinnen der uns wohlbekannte „Tempel Salomonis" aufragt.

Im Tale Josaphat wird dann Maria zu Grabe gebettet; Johannes mit der Palme kniet trauernd neben dem Sarkophag, während Petrus, Matthäus und Paulus den toten Körper eben in die Höhlung hinabsenken wollen; die andern Jünger blicken mit trauern-

der Gebärde auf Mariä Leichnam. Die Landschaft ist eine Talsenkung, mit allerhand Bäumen regellos bewachsen; es ist nichts mehr da von der landschaftlichen Größe etwa des Noli me tangere.

Die Himmelfahrt Mariä und ihre Krönung, die wahrscheinlich die Reihe beschlossen haben, sind uns nicht erhalten. Die Krönung wird man sich vielleicht so vorstellen dürfen, wie sie das Triptychon in London zeigt (Taf. 49).

Wie die Himmelfahrt ausgesehen hat, wäre wichtig zu wissen. Duccios Schule muß die Szene schon gehabt haben, leider ist uns auch aus dem weiteren Kreise Duccios kein Beispiel erhalten.

Von der Verkündigung der Geburt Christi bis zur Krönung Mariä, das ist die kostbare Schale, von der das Hauptbild, die thronende Majestät der himmlischen Mutter, umklammert wird; die Mitteltafel gleicht einem edlen Kleinod, in dessen Fassung die „Geschichten" wie farbensprühende Juwelen eingelassen sind. Auf dem Hochaltar, unter der Kuppel des Domes, bedeutet dieses Meisterwerk ein Weihegeschenk an die Advocata Senensium, soll im Hauptheiligtum der Stadt ein Symbol sein. Hier weilt die Jungfrau unter ihren frommen Verehrern, ihren Kindern.

Um ein feierliches Mal aufzurichten, arbeitete man seit Jahrzehnten daran, ihr einen prächtigen Audienzsaal zu bauen, in dem sie selbst doch nicht fehlen durfte. Die Madonna degli occhi grossi konnte nur eine vorläufige, bescheidene Gabe sein; erst mit Duccios Maestà besteigt die Advocata auf der Höhe der Stadt ihren Thron.

Im Hauptheiligtum Sienas verlangte schon der Raum ein monumentales, repräsentatives Bild; das hat Duccio sehr wohl gefühlt. Deshalb umgibt er Maria mit dieser großen, heiligen Versammlung. Auf dem mächtigen, steinernen Throne sitzt die Advocata mit ihrem göttlichen Kinde; zwar wird aus dem Bilde das Mütterlich-Menschliche nicht verbannt, aber es ist gehalten, denn Maria soll hier vor allem Königin sein. So viel Wärme Maria auch ausstrahlt, — wer fühlte diese nicht in der zarten Neigung ihres Hauptes? — sie greift doch nicht nach des Kindes Füßchen, sondern blickt hinab zu den beiden Heiligen Crescentius und Victor, mit der Rechten auf den kleinen Christus deutend, als wollte sie sagen: „Kommet

nicht zu mir, er ist es, der aller Welt Sünde auf sich nimmt." Hatte Duccio in der Madonna Rucellai die Himmlische auf die Erde geführt wie eine holde Erscheinung, die jeden Augenblick wieder entschweben könne, — hier in der Maestà ist sie ganz herabgestiegen zu den Menschen, um immer unter ihnen zu weilen, ihnen Trost und Mittlerin zu sein. Wohl greifen die Engel an den Thron, aber nicht mehr, um die Madonna in ihr Reich zu entführen, sie sind nur bestellte Hüter geworden; ja vier von ihnen legen recht unzeremoniell ihre Arme auf die Thronlehne, beugen mit süßträumerischer Neigung ihre Häupter herüber, um die Himmelskönigin besser sehen zu können. In die streng höfische Feierlichkeit des Bildes bringt das reizende Sich-Neigen der Engel einen wärmeren Zug. Die obere Reihe der Engel steht gerade aufgerichtet da, ihr Antlitz ist zur Madonna gewendet, nur einmal wird hier die Gleichmäßigkeit der Blickbewegung unterbrochen; die beiden Engelpaare gar, die wir neben den Seitenlehnen aufgestellt sehen, schauen fast gerade aus dem Bilde heraus, wie ernste Schildwachen zu Hütern der Allerheiligsten berufen. Nicht einmal so hochheilige Männer wie die beiden Johannes dürfen dicht neben dem Throne stehen. Nur den vier Bittstellern, den Stadtheiligen Sienas, ist es erlaubt, kniend der Königin zu nahen. Auch Petrus und Paulus, Agnes und Katharina sind erschienen, der hohen Frau demütige Verehrung zu zollen, dem Bitten der Knienden ihre Fürsprache zu leihen. Um was diese bitten, das hat Duccio in anmutigen Worten auf die Stufe des Thrones geschrieben. Er, der dies strahlende Wunderwerk der Himmelskönigin zum Ruhme geschaffen, er hatte wohl ein Recht, zu ihr zu flehen, sie möge als Lohn für seine Mühe ihre milde Gnade in sein Herz einziehen lassen.

Mater sancta dei sis causa Senis requiei
Sis Duccio vita te quia depinxit ita.

Indem ich oben die Madonna Rucellai dem Lebenswerk Duccios einreihte, habe ich keinen Zweifel darüber gelassen, daß ich dies schöne Bild für eine Schöpfung des sienesischen Meisters halte. Die Einreihung hat bewiesen, daß die Tafel sehr wohl in des Künstlers Lebensarbeit paßt. Doch man wird diese Art Beweis nicht als vollgültig nehmen wollen, und das mit Recht. So sehe ich mich vor die Aufgabe gestellt, meine Behauptung zu begründen. Es gehört heute kein Mut mehr dazu, die Madonna Rucellai für Duccio in Anspruch zu nehmen, denn manche Gelehrte sprechen hier schon wie von einer feststehenden Tatsache. Trotzdem werden immer wieder Stimmen laut, die vor dem Bilde in Santa Maria Novella von Duccio nichts wissen wollen. Seitdem am Ende des vorletzten Jahrhunderts Fineschi zuerst auf Duccio hinwies, ist der Streit nicht verstummt. Wenn man in Florenz ein so bedeutendes Kunstwerk hartnäckig als heimisches Erzeugnis verteidigte, wer wird sich darüber wundern? Streiten sich doch seit Vasari florentinische und sienesische Gelehrte darum, ob die Erneuerung der italienischen Malerei in Florenz oder in Siena begonnen habe. Wenn aber einzelne fremdländische Kenner, die doch von keinem campanilismo ergriffen sind, noch immer eine Lanze in dieser Frage gegen Duccio brechen, so läßt die mangelnde Übereinstimmung der Ansichten eine neue Durchleuchtung des ganzen Problems gerechtfertigt erscheinen. Es ist schließlich so wichtig für Duccio, überhaupt für die Geschichte der sienesischen Malerei, daß seine Erörterung gerade innerhalb der Grenzen dieser Arbeit zur Notwendigkeit wird.

Es wär nicht ohne Reiz, mit der Geschichte der Streitfrage zu beginnen, um zu zeigen, wie sich die verschiedenen Gelehrten zur Madonna Rucellai gestellt haben, aber das würde dieses Buch unnötig beschweren. Auch die Geschichte des Bildes will ich

hier nicht abhandeln[1]). Die Madonna Rucellai soll selbst zu uns sprechen; gelingt es, ohne zunächst der Urkunden zu gedenken, in ihr Duccios Handschrift zu erkennen, dann werden die Pergamente das so gewonnene Ergebnis zur höchsten Wahrscheinlichkeit steigern.

Auf das Zeugnis des Vasari hin hat die Madonna Rucellai Jahrhunderte lang für ein besonders schönes Werk des Florentiners Cimabue gegolten. Aber dies Zeugnis ist unzuverlässig. Dagegen haben Auberts neueste Forschungen uns die Möglichkeit gegeben, den Namen Cimabue mit größerer Zuversicht zu gebrauchen. Auch Aubert hat in dem Lebenswerk Cimabues für die Madonna Rucellai keine Stelle, doch lag es außerhalb seiner Ziele, das Bild in Santa Maria Novella näher zu betrachten. Für uns aber steht diese Tafel im Mittelpunkt des Interesses, und da es den Weg zur Klärung der Frage erleichtert, will ich von vorn beginnen und darauf eine Antwort zu geben versuchen, ob es möglich sei, in der Madonna Rucellai ein Werk Cimabues zu sehen.

Da ist die thronende Madonna aus Sta. Trinità, (heute in der Florentiner Akademie), sie gilt ganz allgemein und unbestritten für ein Werk Cimabues, obwohl sie der urkundlichen Beglaubigung entbehrt. Von ihr pflegt man auszugehen, wenn man versucht, in das Dunkel der Cimabuefrage Licht zu tragen. Wenn also die Madonna Rucellai ein Werk Cimabues sein soll, so muß man in Santa Maria Novella den Meister der Trinità-Madonna wiederfinden können. Rühren aber beide Bilder von e i n e m Künstler her, dann hat man doch immer als äußerste Grenze mit einer Lebensspanne zu rechnen, will sagen: beide Werke könnten 30 Jahre, ja noch weiter, auseinanderliegen, und wir dürften von vornherein nicht zwei bedeutende Werke e i n e r Epoche erwarten. (Taf. 4 u. 5.)

Die Trinità-Madonna hat gelitten, viel von der Leuchtkraft ihrer Farben eingebüßt, trotzdem durch die langen Jahrhunderte hin eine eigentümliche Schönheit und Größe bewahrt; sie trägt

[1]) Siehe darüber: J. Wood Brown, Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella. Repert. f. Kunstw., Bd. 24, 1901. Derselbe, The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edingburgh 1902, pag. 127, 128. Neuerdings Frey, in seiner Vasariausgabe, Band I, pag. 455 ff.

alle Kennzeichen der Maniera bizantina, wirkt aber dem Mischstil gegenüber wie etwas ganz Neues. Ihr Schöpfer hat ein starkes, monumental-dekoratives Gefühl besessen. Der Thron baut sich gedrungen und schwer auf, in mächtigen, trotz reichen Schmuckes schlichten Formen, — er scheint in Marmor gedacht zu sein; geht man aber die Schmuckmotive im einzelnen durch, so wird man an die Technik des Tischlers, an Intarsia und Drechslerei erinnert, und auch mit kostbaren Steinen ist nicht gespart —. Die Flächenbewegung des Thrones ist bestimmt von rein dekorativen Rücksichten, ohne Beziehung auf eine Lichtquelle. Dieser rhythmische Wechsel von Hell und Dunkel hebt den architektonischen Aufbau hervor und wirkt wie ein Relief für das Wichtigste des Bildes, die Madonna selbst. So kurios die Idee an sich ist, die vier greisen Propheten und Heiligen wie aus „Kellerlöchern" herausschauen zu lassen, die Komposition erhält durch die drei Bogen und ihre Stützen eine breite, sichere Basis. Das Auge wird durch die Verjüngung und Erleichterung des Thrones nach oben hin wie von selbst in eine Vertikalbewegung gedrängt und so auf die Mutter Gottes geführt. Zu den Seiten stehen rechts und links vier Engel und legen ihre Hände an das steinerne Gebäude. Sie sind einer über den andern gereiht; bei den untersten wird das Stehen sichtbar. Die Engel umrahmen die Madonna und steigern den architektonischen Eindruck des Bildes durch die strenge Symmetrie ihrer Kopf- und Blickbewegung. Zugleich aber lösen sie den schweren Umriß des Thrones nach den Seiten hin, schaffen einen fast heiteren Wechsel der Helligkeitswerte durch die verschiedenen Farben der Flügel und geben dem Auge, wenn es von unten nach oben gleitet, mit dem Richtungsunterschiede in der Kopfneigung eine angenehm empfundene Bewegung, die im Haupte der Maria endet. Diese überragt an Körpergröße Heilige und Engel, ihr seitlich geneigtes Antlitz ist der Gipfelpunkt des Ganzen, ihr Nimbus beherrscht den oberen Teil des Bildes und rundet sich frei, unüberschnitten, auf dem Goldgrund. Die perspektivische Verkürzung des Thrones ist überraschend gelungen, trotz der noch starken Aufsicht; die ganze Komposition der Tafel wirkt hieratisch-streng, feierlich, wie es sich für ein Andachtsbild ziemt, von einem Künstler geschaffen, der

wußte oder fühlte, wie momumentale Wirkung zustande kommt: Durch schlichte Klarheit der Komposition, durch äußerste Beschränkung der dekorativen Mittel, durch Flächen- und Linienbewegungen, die immer auf den Brennpunkt des Bildes hinführen, schließlich durch maßvolle Körperlichkeit und gedämpfte Vertiefung im Raum. Die Ausdrucksformen, deren sich der Künstler bedient, entsprechen, wie gesagt, dem italo-byzantinischen Mischstil, doch sieht man, wie dessen Härte sich unter des Meisters Händen löst. Der Faltenwurf hat, wenigstens an den Gewändern der Engel, schon Weichheit, und selbst dort, wo das byzantinische Goldgefädel über die Stoffe gebreitet ist, begegnet man nicht mehr starren Faltenbrüchen. Kopf- und Gesichtstypen zeigen zwar deutlich den Zusammenhang mit der Maniera bizantina, doch ist auch hier schon Leben an die Stelle kalligraphischer Härte getreten, besonders in den Köpfen der Engel, während die Madonna, das Kind — es ist vollständig bekleidet und noch immer ein verkleinerter Weltenrichter — und die heiligen Greise dem Mischstil höheren Tribut zollen. Die Technik ist durchaus breit, hat wenig Zeichnerisches und ließe, auch wenn wir sonst nichts von Cimabue wüßten, auf monumental-dekorative Voraussetzungen schließen. Ist das Bild von Cimabue, so ist dieser Cimabue jedenfalls ein hochbedeutender Künstler gewesen, der, wenn er auch einem Größeren hat das Feld räumen müssen, diesen Größeren doch an Gefühl für das Monumentale weit überragt.

Neben dieses Bild stellen wir die Madonna Rucellai (Taf. 4). Hier ist der Thron ein leichtes, zierlich-durchsichtiges Möbel, mit vieler Sorgfalt in Holz gedrechselt. Der Aufbau des Thrones ist klar und übersichtlich, doch wird seinem Schöpfer von dem Wunsche die Hand geführt, das Gestühl, in dem die göttliche Mutter sitzt, so reich, so köstlich wie möglich zu bilden. Die Hauptstützen sind vielfältig gegliedert, abwechselnd Kugeln und Ringe, in zierlichen Knäufen endend. Querüber werden die Pfosten durch Leisten verbunden, deren Flächen meist mit feinen Ornamenten, zweimal auch kleinen Konsolen ausgefüllt sind. Durch diese Bänder entstehen Felder verschiedener Höhe, in denen sich schmale, gotische Fenster reihen, von dünnen Säulchen getragen;

sie sind offen, noch im kleinsten reizend geschmückt und lassen den kostbaren Brokat durchschimmern, der in der Thronlehne herabfällt. Diese besteht aus sechs Stützen, die, in Knäufen gipfelnd, durch flache Rundbogen miteinander zusammenhängen; wer weiß, wie viel feine Arbeit uns der Brokat noch verbirgt. Die starken, an dem Stoff befestigten Schlingen sind über die Knäufe gestreift und finden ihren Halt in der Ansatzstelle der Bogen an die Stützen. Die Lehne bricht mit den Ecken im rechten[1]) Winkel um; in der Ebene der Seitenlehnen ist noch je eine Stütze rechts und links nach vorn gezogen, sie ist beträchtlich kürzer als die Stützen der Rückenlehne, die nach der Mitte hin sich von einander zunehmend entfernen, dabei aber länger werden. Diese Fortsetzung der Rückenlehne nach vorn ist durch flache Bogen und je zwei Leisten mit den stärkeren Eckpfosten verbunden. Der Zwischenraum wird ausgefüllt: unten durch ein Trifolium gotischer Fenster, ganz oben durch schlichtes Maßwerk, so daß wieder ein stattliches Fenster entsteht. Der Brokat macht den Winkel der Rückenlehne mit, man sieht durch das seitliche, hohe Fenster sein Muster, jetzt aber des Stoffes linke Seite; das Muster ist also durchgewirkt, wird aber nicht, wie es doch sein sollte, in Verkürzung gezeigt, setzt sich vielmehr im Sinne der Rückenlehne fort. Ähnlich der Rückenlehne, biegen die Seitenlehnen im rechten Winkel in die Bildebene um, wieder eine kürzere Stütze mit den Eckpfosten durch Friese verbunden; in den Zwischenräumen offene gotische Fenster. Der Sitz ist nach vorn durch zwei Stufen verlängert; die obere enthält auf der Vorderseite eine Reihe kleiner Fenster, Rundbogen werden von gedrehten Säulen getragen, in den Lünetten Kleeblattbogen; in die so belebten Einzelflächen sind dann kleinere, schmale Fensterchen versenkt. Die Vorderseite der unteren Stufe stützt sich auf drei Füße, die durch flache Rundbogen mit einander in Verbindung stehen. In den Zwickeln breiten sich reizende Blattornamente. Auch die kleinsten Flächen des Gestühls sind mit ähnlichen Motiven bedeckt, vielleicht eingelegt, vielleicht zierlich aufgemalt. Nicht unerwähnt dürfen die Goldlichter bleiben, die,

[1]) Wenigstens war das die Absicht des Künstlers; tatsächlich ist aber die Verkürzung des rechten Winkels mißlungen.

an byzantinisches Faltengefädel erinnernd, in den Lichtseiten der Kugeln und Ringe aufgesetzt sind. Sie wirken fast wie Lichtspiegelungen auf poliertem Holz und da sie eben der beschatteten Seite stets gegenüberliegen, wird der Künstler Glanzlichter haben ausdrücken wollen. Es scheint, als ob der ganze Thron aus zwei Stücken bestehe, der Rückenlehne mit den Seitenlehnen und dem Sitz, während der zweistufige Schemel besonders hineingeschoben ist. Dafür spricht, daß der Brokat — er liegt auf dem Sitz und fällt nach vorn herunter — hinter der oberen Stufe des Schemels verschwindet. Auf dem Sitz prangt ein kostbares, von byzantinischem Goldgefädel übersponnenes Kissen.

Dieses reizende Möbel, an das der Künstler die liebevollste Sorgfalt gewendet hat, vergleiche man mit dem schwerfälligen Thronbau der Trinità-Madonna. Auch der ist ja reich genug verziert, aber gegen den leichten Stuhl der Rucellai-Madonna gesetzt, wirkt er wie ein Monstrum. Von dessen schönster Eigenschaft, der schlichten Monumentalität, hat der Rucellai-Thron nichts. Beide sind von wesensverschiedenen künstlerischen Temperamenten gefügt. Der Schöpfer des Bildes in Santa Maria Novella ist ein sorgsam pinselnder Künstler, der auch noch die kleinsten Flächen füllen und beleben muß, seinem heiteren Triebe folgend, wo es nur möglich ist, bewegliche Zierlichkeit aufblitzen zu lassen[1]).

Vielleicht wird man die Vergleichung gerade dieser beiden Throne für gewagt halten, denn ihr Material bedinge eine große Verschiedenheit der Bildung. Aber es gibt in Cimabues Arbeiten der Throne genug, die ähnlich gedacht sind wie jener der Madonna Rucellai. So viel Verwandtschaft die Holzthrone Cimabues mit dem Gestühl des Bildes in Santa Maria Novella auch haben mögen — sie erstreckt sich gelegentlich bis in einzelne Ornamente hinein — sie bleiben darum anderen, dem Rucellai-Thron wesensfremden Geistes. Nie verleugnet Cimabue den monumentalen Künstler, der schwerer Formen bedarf und auf die Ferne wirken will. Nirgends etwas von der ziselierenden Sorgfalt, die ein besonders auffallendes Kennzeichen der Madonna Rucellai ist. — Schon auf diese grund-

[1]) Schon Strzygowski nennt (Cimabue und Rom) die Madonna Rucellai die „Zierliche".

legende Eigenschaft hin — wir haben ja das Lebenswerk Cimabues zum Vergleich gestellt — ich sage, schon auf diese Eigenschaft hin dürften wir behaupten: die Madonna Rucellai kann nicht von der Hand des Cimabue stammen.

Aber ich sprach bisher doch nur von dem Thron. Vielleicht weist die Komposition der ganzen Tafel dennoch auf Cimabue. Die Freude an dekorativer Flächenfüllung habe ich ein Kennzeichen des Schöpfers der Rucellai-Madonna genannt. Hat er sich ihr an dem Throne hingegeben, dann muß das ganze Bild denselben Geist atmen. Betrachten wir die Engel. Sie stehen nicht, wie bei Cimabue, sie knien, die Hände an Pfosten und Stützen gelegt, das unterste Engelpaar auf dem Boden, die oberen in der Luft — warum sollen himmlische Wesen nicht in der Luft knien können? Keiner der Engel überschneidet einen anderen, zwischen ihnen kommt jedesmal der Goldgrund hervor; Kopf und Flügel, Knie und Füße schaffen in der Silhouette lebhaft bewegte Ausschnitte. So erhält das ganze Bild eine leichte, luftige Lebendigkeit, die noch durch den Motivwechsel im Knien und Blicken der Engel gesteigert wird. Die Richtung ihrer Augenachsen ist bestimmt durch ihr räumliches und seelisches Verhältnis zu Maria; ganz anders die Kopfneigung der Engel in der Trinità-Madonna. Diese hat ihren Grund in rein künstlerischen Absichten, in dem Wunsche, die Komposition zu runden, damit der machtvolle Aufbau der ganzen Tafel die Beschränkung der Fläche, den Zwang des Rahmens nicht sprenge. Aber die Luftigkeit im Aufbau der Madonna Rucellai ist mit dem Gesagten noch nicht genügend charakterisiert. Man sehe die Ausschnitte unten am Schemel, zwischen den Füßen des Thrones, oben zwischen den Knäufen, Flachbogen und dem Brokat. Hier spricht derselbe Geist, dessen Stimme wir aus dem Gestühl heraushörten, ein Geist, der keine monumentalen Absichten hat, der nichts weiter sucht als lebendige Schönheit und sie gewinnen zu können glaubt — hier für das Gebiet der Komposition — durch reizvoll bewegte Aufteilung und Füllung der Fläche. Wenn unsere Stilkritik überhaupt Wert hat, so fördert sie hier ein sicheres Ergebnis.

Die Wesensverschiedenheit der beiden Bilder geht noch viel weiter. Auch die Madonna Rucellai lebt zum guten Teil vom Blute

der Maniera bizantina, das sagen schon die Form des Thrones, das Goldgefädel, der Kopftypus, Modellierung und Technik; aber sie steht doch dem Mischstil ferner als das Bild der Akademie. Das mag durch einen Zeitunterschied seine Erklärung finden, schließlich entscheidet aber etwas anderes, nämlich das innere Gegenstück zu dem hochentwickelten Gefühl für die Harmonie zierlicher Flächenfüllung. Wir dürfen es ein weiches, tiefbeseeltes Schönheitsgefühl nennen. Anmut fehlt Cimabues Engeln gewiß nicht, aber sie ist mehr allgemein, man könnte sie wegnehmen, ohne daß die Bilder des Florentiners ihre Bedeutung, ihre Größe einbüßten. Der Schöpfer der Madonna Rucellai hat ein Schönheitsgefühl, das ganz persönlich, ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Teil seines Wesens ist und ihn vor allem fähig macht, edle Frauenanmut darzustellen. Wie lieblich-demütig — trotz aller Gebundenheit — ist der Mutter Ausdruck, und ward der kleine Christus nicht schon ein reizendes, wenn auch ernstes Kind? Gibt es etwas Süßeres als die Kinnlinie der aufschauenden Engel, oder hat die zarte Anmut ihrer Züge irgendwo (Duccio ausgenommen) ihresgleichen in der zweiten Hälfte des Dugento? Dies alles reißt eine tiefe Kluft zu Cimabue, er hätte dergleichen weder erstrebt noch vermocht.

Man betrachte in den angehängten Tafeln den großen Engelkopf der Madonna Rucellai (Taf. 8) und den Engelkopf aus dem Bilde der Akademie (Taf. 10) auf die Technik hin, das erlaubt schon die Reproduktion[1]). Beide Male ist es ja schließlich die Technik des Mischstils; aber bei Cimabue ist sie doch großzügiger, breiter, die Farbstriche sind nicht so fein vertrieben, des Florentiners Pinsel arbeitet sorgloser, flächiger, das zeigen besonders die Haare, die in Santa Maria Novella scharf, fast hart hingemalt sind. Und nun bedenke man, daß die Abbildungen (leider!) das Verhältnis verkehren, denn die Engelköpfe der Trinità-Madonna sind größer als jene auf dem Bilde der Rucellai-Kapelle. Von ein und

[1]) Leider war es nicht möglich, die Köpfe, die in Haltung und Bewegung einander am meisten entsprechen, hier in der Reproduktion nebeneinander zu rücken. Es ergaben sich bei der photographischen Aufnahme technische Hindernisse, da die Aufstellung eines Gerüstes nicht gestattet wurde.

derselben Handschrift in beiden Bildern kann unmöglich die Rede sein. Wer der Schöpfer der Madonna Rucellai auch sein mag, Cimabue heißt er jedenfalls nicht.

Aber wo wäre der geheimnisvolle Mann zu suchen? Sollte es schwer sein, einen so ausgeprägten, hochbedeutenden Künstler in anderen Werken wiederzuerkennen? Wenn man Cimabue hier ausschalten muß, bleibt eigentlich — will man nicht einen neuen Meister erfinden — unter den greifbaren Künstlern nur Duccio, der Sienese, und da dieser urkundlich ein Madonnenbild für Santa Maria Novella gemalt hat, heischt die Pflicht, bei ihm anzuklopfen. Wir haben bereits oben Duccios Kunstweise in allen ihren Teilen zu begreifen versucht, so wird es nicht schwer sein, zu sagen, ob die Madonna Rucellai etwas von seinem Wesen verrate. Stammt das Bild von Duccio, dann ist es 1285 entstanden, also ein Frühwerk; zwischen ihm und der Maestà liegt eine Lebensspanne. Was in der Maestà reif hervortritt, wird in der Madonna Rucellai angelegt sein. Da ist zuvörderst das Gefühl für dekorative Flächenfüllung; wir wissen, daß der Duccio der Maestà es im hohen Grade besitzt, wenn es dort auch schlichter und stiller geworden ist. Die lichte Heiterkeit der Jugend ist einem fast bedächtigen Ernst des Alters gewichen, aber der Grundzug blieb erhalten. Die Maestà war freilich eine andere Aufgabe; hier versucht Duccio monumental zu sein, und er hat darin gelernt, im Hauptbilde der thronenden Madonna wie etwa in der Kreuzigung; aber die Mittel sind doch wieder mehr dekorativ in der Fläche als wirklich monumental. In großen Massen aufzubauen, sich weise zu beschränken, das geht auch dem Duccio der Maestà noch schwer genug ein. Aber die Madonna Rucellai und Duccios sichere Arbeiten sind einer Art, sind voll von sienesischem Wesen, das nicht, wie Cimabue, ernste hoheitsvolle Würde sucht, die künstlerischen Mittel straff, fast streng zusammenhält, vielmehr in sorgloser Hingabe an dem Altar einer schwermütig-zarten Schönheit opfert; feierlich-monumentale Wirkungen im eigentlichen Sinne haben die Sienesen niemals gesucht.

Die Madonna Rucellai hat also vom Geiste Duccios, doch ist es notwendig, den Duccio dieses Bildes noch enger zu umgrenzen.

Viel war von des Künstlers Freude an der Perspektive die Rede, besonders kennzeichnend für ihn waren die Einblicke und Durchblicke. Auch der Thron der Madonna Rucellai zeigt diese Eigentümlichkeit, wie die gotischen Fenster dartun, durch deren Ausschnitte das Brokatmuster herausblickt. Die Räumlichkeit des Rucellai-Thrones ist gering, er wirkt flach wie Duccios Interieurs, verrät die gleiche perspektivische Unsicherheit, die wir in den Tafeln Duccios bemerkten. Sein Lineargefühl gibt sich an den Gewändern der Engel, der Madonna klar zu erkennen; wer anders hat so schlängelnde Säume gemalt als der Sienese? (Vergl. die auf dem Boden knienden Engel mit der Maria der Geburt Christi, mit den knienden Stadtheiligen der Maestà.) Aus den Goldlitzen am Mantel Mariä spricht dasselbe Temperament, wie aus den Saumlinien am Pallium Christi in der Maestà. Und ist der Faltenwurf, der so deutlich seine Herkunft aus dem Mischstil verkündet, nicht ganz im Sinne Duccios hingemalt? Dann die Gesichtstypen; sie sind gewiß noch byzantinisierend (am stärksten bei der Madonna), aber die alte, harte Starrheit hat einer weichen, etwas schwermütigen Anmut Platz gemacht. Die Vergleichung des großen Engelkopfes der Madonna Rucellai mit denen der Maestà wird überzeugen (Taf. 7 und 8). Es ist Zug um Zug das gleiche Gesicht, in der Maestà etwas schmaler, noch schöner, seelenvoller geworden, denn Duccio ist hier reif; die Zeichnung ist richtiger, die Modellierung weicher, flächiger, das Haar weniger scharf hingeschrieben. Überhaupt wird die fast ängstliche, ein wenig harte Linienführung in der Maestà von einer malerischen Weichheit abgelöst. Das gilt im allgemeinen für die Wiedergabe des Nackten; in der Madonna Rucellai herrscht noch die Maniera bizantina, in der Maestà scheint sie verdrängt, ganz Duccios tiefem Schönheitsgefühl nachgegeben zu haben. Das sagen auch die Hände der Madonna deutlich.

Man hat mit Recht auf Duccios kleine Madonna mit den drei Franziskanern hingewiesen[1]). Das Bildchen wird allgemein als

[1]) Man liest des öfteren, das Bildchen sei überarbeitet. Das ist ein Irrtum; es hat sehr gelitten, ist aber ohne Retusche. Man verdächtigt besonders das hinter dem lehnenlosen Thron von Engeln gehaltene Tuch. Ich habe das Bild wiederholt mit der Lupe untersucht und möchte nur hervorheben, daß das rote Sitzkissen und die Knöpfe des

eine schöne Arbeit des Meisters anerkannt. Diese reizende Tafel ist wohl noch vor der Madonna Rucellai entstanden; sie hat viel von der Maniera bizantina beibehalten und steht in engem Zusammenhang mit dem großen Bilde in Santa Maria Novella (Taf. 43). Der Thron ist, wie hier, aus Holz, aber ohne Rückenlehne. Die Pfosten sind gegliedert wie in der Madonna Rucellai, doch in den einzelnen Formen nicht so zierlich. In die offene Vorderseite — von Stütze zu Stütze spannt sich ein flacher Bogen — denkt sich der Künstler einen zweistufigen Schemel geschoben, der ähnlich gebildet ist wie jener der großen Madonna, nur niedriger. Die untere Stufe wird von zwei flachen Rundbogen getragen (wie in Santa Maria Novella), die obere läßt als Schmuck jenes Kassettenmotiv sehen, das an den Bodenstufen in der Madonna Rucellai wiederkehrt und von der Maniera bizantina wie von der italienischen Malerei des Trecento so gern angewendet wird. Hinter dem Throne schweben vier kleine Engel und halten ein gemustertes Tuch, wie eine Lehne. Dieses Tuch ist mit einem goldgestickten Bande besetzt (oder soll es die verzierte Kante des Überwurfes darstellen?). Nur dieses Goldband verrät, daß der Stoff im Faltenwurf gedacht ist; nur an ihm sieht man ein Vor und Zurück, während das Tuch selbst ohne die geringste Faltenangabe durchgemustert ist. Diese Vernachlässigung der Falten beobachteten wir auch in der Madonna Rucellai. Das Sitzmotiv ist das gleiche wie in Santa Maria Novella; der Oberkörper dagegen macht mit dem Haupt eine leichte Wendung nach links, sie entspricht im Gegensinne der Wendung der Madonna Rucellai; mit der Rechten ergreift Maria ihren Mantel, um ihn schützend über die drei Franziskaner zu breiten. Die Haltung des Kindes hat auf beiden Bildern viel Ähnlichkeit; in der kleinen Tafel aber wird es mehr gehalten, als daß es sitzt, die Stellung der Füßchen und Beine ist fast identisch, nur das rechte Beinchen ist in der kleinen Madonna gestreckter. Mit der Linken greift hier der Knabe nach der Mutter Finger, die Rechte segnet herab zu den Mönchen, und auch des Kindes Blick-

Thrones wie dessen ganze linke (v. B. a.) sichtbare Seite auf das gemusterte Tuch gemalt worden sind, woraus hervorgeht, daß das Tuch nicht später hinzugefügt worden sein kann, wie Aubert meint.

richtung geht zu den drei Frommen. Wie in Santa Maria Novella wird nur der Unterkörper von dem Mäntelchen verhüllt; der Gang der Saumlinien am linken Beinchen kehrt in beiden Bildern beinahe übereinstimmend wieder. Wer nun die Goldsäume der Mäntel beider Madonnen mit einander vergleicht, der muß in der Madonna Rucellai Duccios Liniengefühl wiederfinden; es hat in seinen Frühwerken eine sprühende Unruhe, die später einer fast getragenen Stille weicht, nicht ohne daß hier und da eine gewisse zierliche Beweglichkeit doch wieder hervorhuschte. Technisch ist die Madonna mit den drei Franziskanern von köstlichster Feinheit und Weichheit, so sehr das Bild auch in den langen Zeitläuften eingebüßt hat. Was für eine gute Schule konnte Duccio den Lernenden mitgeben; man erkennt sie mit Bewunderung wieder in dem ausgezeichneten Triptychon bei Mr. Perkins in Assisi (Taf. 60). Der Leser mag den Vergleich zwischen der kleinen Madonna der Akademie und dem großen Bilde in Florenz bis ins einzelne weiterführen, es bleibt nur ein Name, und dieser Name ist Duccio.

Erst seit kurzem hat man dem Rahmen der Madonna Rucellai mit seinen 30 Heiligenbildchen im Rund die Aufmerksamkeit geschenkt, die ihm gebührt. Allessandro Chiapelli[1]) hat damit begonnen, die Rundbildchen zu veröffentlichen, Venturi[2]) ist dem gefolgt. In der Tat bringt das Studium der kleinen Medaillons auch einen Beitrag zur Lösung der vielumstrittenen Frage. Die Rundbildchen sind weicher als die Haupttafel, wie denn Duccios Pinsel im kleinen Format stets flächiger arbeitet als im großen. Es ist doch eine auffallende Tatsache, daß die Apostel auf dem Rahmen den Farbenkanon der Maestà vorausnehmen. Die Leiste enthält Bildchen von Heiligen und Aposteln; man wird nicht erwarten, für die Heiligen aus Duccios anderen Arbeiten Analogien herbeibringen zu können. Der Künstler geht nicht so weit, für jeden beliebigen Heiligen die Gewandfarben festzulegen, das hätte nicht viel Sinn gehabt. Für die Apostel aber verhält es sich anders, ihre geringe Zahl, ihre große Bedeutung macht die Aufstellung eines

[1]) Allessandro Chiapelli, L'Arte 1907, Vol. X. Per la Madonna Rucellai. Vergl. auch desselben Autors Pagine d'antica arte fiorentina. Firenze 1905.

[2]) Venturi V.

Farbenkanons ihrer Gewänder ohne weiteres verständlich. Höchst merkwürdig aber bleibt es jedenfalls, daß dieser Kanon schon in der Madonna Rucellai fast fertig ausgebildet zu sein scheint, weniger verwunderlich dagegen, daß die Kopftypen der Apostel auf dem Rahmen der Madonna Rucellai sofort kenntlich sind, wenn man weiß, daß hier alte Überlieferung weiter lebt. Aber die Besonderheiten Duccio'scher Apostelköpfe wird man darum doch nicht vermissen. Die Capella Rucellai ist nicht sehr hell, die Gewandfarben sind oft schwer zu erkennen, ich muß deshalb für meine Beobachtungen um Nachsicht bitten; eine genauere Untersuchung von der Leiter aus wird zweifellos noch mehr Übereinstimmungen bringen.

Schon Nr. 1[1]) läßt sich benennen, der Heilige erscheint im graulila Pallium und zeigt ganz deutlich den Typus des Thomas oder Philippus; es wird Philippus sein, denn dieser trägt auf der Maestà braungelbe Tunika und graulila Pallium. Nr. 8 ist der Typus Jakobus des Älteren; auf der Maestà in hellroter Tunika und dunkelblauem Pallium, ebenso hier. Nr. 10 verrät große Verwandtschaft mit Duccios Simontypus; der Künstler gibt diesem Jünger in der Maestà ein warm-grünes Gewand und hellzinnoberroten (lachsfarbenen) Mantel, hier finden wir ihn im grünen Pallium; aber auch Nr. 29 zeigt den Simontypus und die Farbenstellung der Maestà. Nr. 20 ist deutlich der Petrustyp, er trägt wie auf der Maestà blaue Tunika und grünes Pallium. Nr. 21 ein bartloser Jüngling vom Johannestyp, in blauem Gewande und hellkarminrotem Mantel, der Farbenzusammenstellung der Maestà. Unverkennbar ist Bartholomäus (Nr. 26), sofort zu bestimmen nach dem krausen, kurzen Lockenhaar; er trägt hier wie auf der Maestà ein graulila Pallium (Gewand konnte ich nicht erkennen) (Taf. 64). Nr. 27 ist ein weißbärtiger Alter vom Matthäustyp, wie dieser in hellweinroter Tunika und dunkelblauem (?) Pallium. Die Feststellung des Duccioschen Farbenkanons in den Rahmenbildchen

[1]) Die Zählung der Rundbildchen beginnt in der Ecke unten links mit dem bartlosen Heiligen, geht dann die untere Rahmenleiste nach rechts hin weiter, die rechte Ecke mit dem greisen Heiligen ist Nr. 7, und steigt dann aufwärts, die rechte obere Ecke Nr. 15, der Scheitel Nr. 19, die linke obere Ecke Nr. 23, das letzte Rund über Nr. 1 ist Nr. 30.

der Madonna Rucellai scheint mir neben allem andern ein Beweis für Duccio Urheberschaft[1]).

Die Madonna Rucellai als Duccios Werk legt die Vermutung nahe, daß sie innerhalb des Kreises seiner Schüler und Nachahmer Spuren ihres Wirkens zurückgelassen haben müsse. Wir besitzen nun ein Bild, in dem ich diese Spuren erkennen zu können glaube. Die Kirche SS. Salvatore e Cirino der Badia a Isola nahe Colle di Val d'Elsa birgt eine Madonna, die in den Kreisen deutscher Forscher wenig bekannt zu sein scheint, weshalb ich die Gelegenheit benutze, hier näher auf sie einzugehen. In Italien hat man das Bild lange für eine Arbeit Duccios selbst gehalten, eine Ansicht, die sicher unrichtig ist; dagegen scheint mir die heutige Meinung annehmbar, daß wir hier ein Bild aus des Meisters weiterem Kreise vor uns haben. Diese Madonna ist kaum viel später als Duccios Maestà enstanden und zwar unter der Hand eines Schülers,

[1]) Die Rundbildchen auf dem Rahmen sind dem Dugento auch sonst nicht fremd, sie entstammen byzantinischem Brauch und haben ihren Ursprung in den Medaillons frühchristlicher Sarkophage. Man erinnert sich ihrer in ravennatischen und römischen Mosaiken, sie sind ebenso in rein byzantinischen monumentalen Denkmälern zu finden, wie sich auch die Kleinkunst des Ostens ihrer bedient, z. B. in Zellenschmelzen. Wir denken weiter an die beliebte Verwendung aneinandergereihter Bildnisse, wobei das Rund fehlen kann. Die Dugentokünstler, die in San Francesco in Assisi arbeiteten, haben die Halbfiguren zur Dekoration der Umrahmungen ausgiebig benutzt, das Trecento ist lange dabei geblieben. Byzantinische Staurotheken bringen zuweilen auf dem Rahmen Halbfiguren ohne das Rund, glatt in den Rahmen gesetzt, oder wie aus rundbogigen, säulengetragenen Fenstern herausschauend; auch solche Vorbilder kannte man im Italien des Dugento, ich erinnere z. B. an Meos da Siena interessante Madonna (Florenz, Sta. Maria Maggiore) (Taf. 55) und an das Triptychon in S. Nicola zu Alba Fucense (Abbruzzen). (Vergl. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Tom. I, Taf. XIII bis). Das interessante Stück ist die Nachahmung einer byzantinischen Arbeit; wohl aus der 2. Hälfte des Dugento. Meos Bild in Florenz ist ebenfalls eine Nachbildung nach byzantinischer Art. Nicht nur die Rahmenform zeigt das, auch die Madonna selbst, die einen byzantinischen Typus wiederholt, den wir in der russischen Kunst als Wladimir-Madonna kennen, vergl. N. Kondakoff, Denkmäler christl. Kunst auf dem Athos (russisch). Petersburg 1902, Abb. 65; S. 143 zählt K. verschiedene Wiederholungen dieses Typus auf. In der Maniera bizantina kenne ich nur ein Bild mit diesem Typus, das merkwürdige Triptychon bei Monsignore Marzolini in Perugia. (Abb. bei Umb. Gnoli, L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia. Bergamo 1908, Fig. 41—43). Es sieht beinahe so aus wie die Vergrößerung eines derartigen byzantinischen Vorbildes, und stammt aus dem Anfang des Trecento, (vergl. Seite 142). Die Madonna aus San Francesco in Pisa, heut im Louvre, hat ebenfalls Rundbildchen auf dem Rahmen, wie die Madonna Rucellai, hier 30 dort nur 26.

der Duccios frühen Stil (den Stil der Madonna Rucellai) treu bewahrt hat (Taf. 58). Der Steinthron mit seinen Kosmateneinlagen ist nach dem Vorbilde der Maestà gezeichnet, aber auch die Erinnerung an den Thron der Rucellai-Madonna ist noch darin; wie der zweistufige Schemel in den Thron hineingerückt wird, so daß man ihn von der Seite verkürzt sieht, ist eine solche Erinnerung, während der Hauptteil, wie bei der Maestà, in voller Vorderansicht gegeben ist. Auch im Blattornament wird man Anklänge an des Künstlers Hauptwerk finden, doch können die Knäufe ihre Herkunft aus der Schnitztechnik nicht verleugnen und rufen wieder den Gedanken an das Holzwerk des Rucellai-Thrones wach. Wie die beiden Engel neben dem Thron stehen, das kommt von der Maestà her, aber der Typus der Engel und des Kindes, weniger der Kopf der Madonna, zeigen deutlich den Stil der Madonna Rucellai. Man vergleiche besonders den Engel rechts, der gut erhalten ist, mit den Engeln der Madonna Rucellai. Der Stil nähert sich durch das Vorwiegen des Zeichnerischen der großen Tafel in Florenz sehr. Aber wie lebt die Linie bei Duccio, wie ist sie zart und durchgefühlt, bei dem Nachahmer leblos, hart, metallisch, ohne die wundervolle Seele der Linie des Meisters, und was hier nur von der Linie gesagt wird, das gilt schließlich für das Ganze. — Noch ein paar kleine Dinge. Das Brokatmuster des Bildes der Badia a Isola ähnelt sehr dem der Madonna Rucellai. Das Ornament an Ärmel und Kragen der Engel entstammt Duccios kleiner Madonna mit den drei Franziskanern. Daß die Motive der Nimben dem Brauch der Schule Duccios entsprechen, sei nur nebenher erwähnt. Fast wäre man versucht, die Tafel der Badia a Isola eine schlechte Synthese der Madonna Rucellai und der Maestà zu nennen.

Wir haben im diplomatischen Archiv zu Florenz ein Instrument vom 15. April 1285[1]), in dem Duccio aus Siena den Auftrag erhält, für die „Compagnia di Santa Maria che aveva la Capella nella chiesa di Santa Maria Novella“ eine Madonna zu malen. „Lapus quondam Ugolini, populi sancte Marie Novelle et Guido

[1]) Siehe oben pag. 10. Bekanntlich war es Fineschi, der dies Dokument zuerst im Auszug veröffentlichte. Fineschi, Memorie istoriche etc. Florenz 1790, pg. 118.

magister quondam Spigliati, populi Sancti Laurentii, Rectores sotietatis sancte Marie Virginis, ecclesie sancte Marie Novelle... locaverunt ad pingendum de pulcerrima pictura, quandam tabulam mangnam ordinatam fieri pro Sotietate predicta ad honorem beate et gloriose Virginis Marie, Duccio quondam Buoninsegne pictori de Senis.." An anderer Stelle heißt es dann: ... „dictam tabulam pingere et ornare de figura beate Marie Virginis et ejus omnipotentis Filii et aliarum figurarum, ad voluntatem et placimentum dictorum locatorum et deaurare, et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt, suis omnibus sumptibus et expensis...

Dies sind die einzigen Stellen der recht langen Urkunde, wo näher auf den Gegenstand des Vertrages eingegangen wird, der Rest enthält weiter nichts als juristische Bestimmungen. Die Auftraggeber erklären, „quod si dicta tabula non erit picta pulcra et laborata ad voluntatem et placibilitatem eorundem locatorum, quod ad dictum pretium nec ad aliquam partem ei persolvendum nullatenus teneantur, et ad nullam refectionem aliquarum expensarum ab eo in eadem tabula factarum: set ad ipsum Duccium ipsa tabula remaneat." Vergleicht man diesen Vertrag mit dem von 1308 für die Maestà, so bemerkt man sofort die andere Sprache. Hier diktiert man einem jungen Künstler Bedingungen, dort verhandelt man mit dem berühmten Meister; hier muß er die Ausgaben für Gold und Farben aus seiner Tasche bestreiten, wodurch natürlich der Verdienst für den Künstler niedriger wird als der gezahlte Lohn, dort erhält Duccio seinen Aufwand an Arbeit vergütet, während die Leitung der Domopera sich verpflichtet, die Kosten des Materials an Gold, Farben, Leinwand und Holztafeln vollständig zu tragen; ausdrücklich wird eigenhändige Arbeit gefordert. Für das Bild in Santa Maria Novella werden unserm Künstler von der Compagnia di Santa Maria libras centum quinquaginta florenorum parvorum zugesagt. Im Vergleich zur Bezahlung für die Maestà keine große Summe, denn man verlangt von ihm ein umfangreiches Werk, was aus der Bestellung einer tabula magna klar hervorgeht. Findet sich nun in Santa Maria Novella ein großes Bild, das auf Grund stilkritischer Untersuchung dem Sienesen zu-

zuschreiben ist, so braucht man wirklich nicht zu zögern, das Dokument eben auf diese vorhandene Tafel zu beziehen. Im Wege steht nur die Jahrhunderte alte Überlieferung, die in der Madonna Rucellai eine Arbeit Cimabues sieht. Nun aber halten tatsächlich die Nachrichten, die Cimabue als den Urheber nennen, der historischen Kritik nicht stand[1]), und die Stiluntersuchung nötigt uns, die Madonna Rucellai ganz von Cimabue abzurücken; sie trägt alle Merkmale sienesischer Kunstübung, wer aber kann sie dann anders gemalt haben als Duccio?

Ich hoffe, man wird es nicht mißbilligen, daß hier der Madonna Rucellai so viele Seiten gewidmet sind, die Schönheit der Tafel allein würde sie rechtfertigen. Burckhardt hat für die Madonna Rucellai Worte der Bewunderung gehabt, diese Wertschätzung bleibt dem Bilde, auch wenn wir heute Duccios Hand dafür in Anspruch nehmen. Sicherlich ist die Madonna Rucellai eines der bedeutendsten Tafelbilder des italienischen Dugento, das gibt der Frage Berechtigung, welche Wichtigkeit diesem Bilde beizumessen sei, wenn man versuchte, für das Dugento eine Entwicklungslinie der großen, thronenden Madonna zu zeichnen. Auf diese Frage muß eine Antwort gegeben werden, erst dann wird man dem Meisterwerk des jungen Duccio ganz gerecht.

Ein solcher Versuch kann immer nur einen bedingten Wert haben, zumal wenn, wie in unserm Falle, chronologischer Sicherheiten so wenige sind. Es wird sich deshalb im folgenden nur darum handeln, eine Kurve hinzuschreiben, die in ihrem Ansteigen zur Höhe zeigen soll, wie sich der Entwicklungsgang möglicherweise abgespielt habe. Für den Typus der thronenden Madonna, wie ihn der Mischstil des frühen Dugento als byzantinisches Erbe besitzt, dafür sind Beispiele: die Madonna der Gallerie Saracini[2]), die Tafel auf dem Hochaltar der Kirche Santa Maria in Tressa (der vorigen sehr nahe stehend) und das halbplastische Bild der Madonna in trono, heute in der Domopera, um nur ein paar sienesische Stücke zu nennen. Maria sitzt hier ganz frontal, mit nur wenig voneinander gerückten Knien und gleichmäßiger Stellung

[1]) Vergl. Strzygowski, Cimabue und Rom, 1888. Wickhoff, Über die Zeit des Guido da Siena, 1889. Frey, Vasari, Bd. I, loc. cit. [2]) Jacobsen, op. cit. Taf. I.

der Füße. Der Thron ist ohne Lehne. Die Mutter hat den Knaben gerade vor sich; der Haltung seiner Beine nach scheint er zu sitzen, tatsächlich aber schwebt er vor ihrem Körper; auch das Kind ist ganz frontal gegeben, segnet mit der Rechten und hält in der Linken die zusammengewickelte Schriftrolle. Maria legt ihre Hände um Christus; auf dem Bilde der Domopera greift sie mit der Linken nach des Kindes Schulter und faßt mit der Rechten sein Füßchen. Der Knabe, mit Tunika und Pallium bekleidet, ist ein verkleinerter Mann. Als winzige Figürchen sind oben, in Schulterhöhe Mariä, frei im Goldgrund stehend, zwei Engel untergebracht (rechts und links je einer); sie neigen sich mit vorgestreckten Armen — Hände und Unterarm von einem Tuch verhüllt — wie anbetend der strenge blickenden Theotokos, oder sie schwingen das Weihrauchfaß. Unter ihnen sieht man, im Bilde der Galerie Saracini, auch frei auf dem Goldgrund, die kleinen Gestalten des Petrus und der Magdalena. Diese Form des Madonnenbildes nennen wir den „strengen" Typus, für den echt byzantinische Vorbilder anzuführen überflüssig ist, da sie bekannt genug sind.

Von einer innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind glimmt in der Tafel der Domopera ein erster, schwacher Funke auf; hier greift Maria mit der Rechten nach dem Füßchen des Kindes. Es ist bezeichnend, daß wir den ersten Schritt zur Erlösung der Madonna aus hieratischer Starrheit in Siena gemacht sehen, und das im zweiten Dezennium des Dugento. Damit soll nicht gesagt sein, daß dies Motiv eine sienesische Erfindung sei, es wirkt auch hier ein byzantinisches Vorbild nach. Überhaupt hatte die Maniera bizantina eine Reihe von byzantinischen Typen zur Verfügung, die mehr oder weniger Mutter und Kind in innige Beziehung bringen. Die „mütterliche" Madonna der Maniera bizantina zeigt (auf ein solches byzantinisches Vorbild zurückgehend) Maria in einer Weise, die das Menschlich-Mütterliche zu seinem Recht kommen läßt, und zwar trägt hier die Madonna den Knaben auf dem linken Arm, drückt ihn gegen die Brust, neigt ihm, auf den Andächtigen schauend, mit der Rechten auf den kleinen Christus deutend, zärtlich das Haupt entgegen. Das Kind schmiegt seinen Kopf an ihre Wange, trägt in der Rechten die Schriftrolle und streckt die Linke

aus, als wolle es die Mutter umhalsen. Es ist also falsch, wie Zimmermann[1]) tat, für diese Verinnerlichung des Madonnenideals religionsgeschichtliche Gründe anzunehmen oder dem Guido da Siena — wie es von anderer Seite geschah — dies Verdienst zuzuschreiben; daß man hier auch wieder Wirkungen der Predigt des heiligen Franz vermutet hat[2]), wurde schon angedeutet. Dieser Typus der mütterlichen Madonna ist nicht in Italien entstanden, vielmehr aus Byzanz herübergekommen. Ja, wir finden ihn dort sogar mit der thronenden Madonna verschmolzen, während er mir aus italienischen Arbeiten des Dugento nur im Halbfigurenbilde bekannt ist. Die Beschreibung, die ich oben gab, stützt sich auf die Tafel der Chiesa del Carmine in Siena[3]). Um ein echt byzantinisches Beispiel des „mütterlichen" Typus[4]) anzuführen, verweise ich auf das syrische Kosmasfragment, das Strzygowski veröffentlicht hat[5]). In den bezeichneten vier Tafeln haben wir eine Musterkarte verschiedener byzantinischer Madonnentypen vor uns. Neben der Blacherniotissa und der Hodegetria (Taf. 29) finden sich Darstellungen, in denen ganz deutlich auf das Menschlich-Mütterliche ausgegangen wird. Schon Tafel 25 zeigt eine Belebung des „strengen" Typus, Mutter und Kind sind zwar frontal gesehen, aber Marias Unterkörper macht eine leise Wendung nach rechts. Dem ähnelt das Madonnenbild auf Tafel 26; hier ist der Unterkörper nach links gedreht, den Knaben hält Maria auf ihrem rechten Arm. In Tafel 27 ist der Unterkörper der Madonna stärker nach rechts gewendet; auf ihrer rechten Seite sitzt das Kind, dem sie ihr Haupt entgegen neigt. Tafel 28 bringt dann genau den Typus, den ich den „mütterlichen" genannt habe. Der Knabe sitzt auf der Mutter

[1]) Giotto, pag. 185.

[2]) Zimmermann, op. cit. 187. „Ebenso wie die Änderung in der Auffassung des Gekreuzigten, ist dieser Wechsel in der Madonnendarstellung auf die Einwirkung des Franz von Assisi zurückzuführen". Siehe oben pag. 1—4.

[3]) Abb. Venturi V, Fig. 30, übrigens nicht wie V. angibt in der Galerie Saracini.

[4]) Diese Madonna heißt im Byzantinischen Παναγια Γλυκοφιλοῦσα; wenn sie dem Kinde die Brust reicht heißt sie Γαλακτοτροφοῦσα. Vergl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, pg. 107.

[5]) Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch. Leipzig 1899, Taf. 25—28. Der Verfasser weist im Text darauf hin, daß man diese Typen in Italien von Byzanz her aufnahm.

linkem Arm, sie bringt ihr Haupt ganz nahe an den Kopf des Kindes („wie küssend“ sagt Strzygowski) und deutet mit ihrer Rechten auf den kleinen Christus. Über die Haltung seiner Arme gibt die kleine Miniatur keine klare Auskunft; der rechte ist nicht sichtbar, vielleicht legt ihn der Knabe um den Hals der Mutter, der linke scheint nach ihrer deutenden Hand zu greifen. Mariens Unterkörper ist frontal gesehen. Die Thronform bringt das Übliche, vor dem Sitz eine Schemelstufe; auf Tafel 27 ist diese vorn dreibogig und verkürzt sich nach rechts hin (wie etwa bei Guidos Bilde im Stadthaus), auf dem Sitz liegt das Kissen; die Lehne ist oben geradlinig, während die seitlichen Stützen teilweise die bekannte Schwingung sehen lassen; von dem Querholz der Lehne hängt ein gemustertes Tuch herab[1]). Selbstverständlich handelt es sich hier teils um monumentale, teils um Typen des Tafelbildes. Solche Vorlagen sind nach Italien herübergekommen und umgestaltet worden.

Wenn Guidos große Madonna 1221 entstanden ist, dann hat er jedenfalls die Fruchtbarkeit der byzantinischen Vorbilder früh-

[1]) Man kann zweifelhaft sein, ob diese Verschmelzung der thronenden mit der mütterlichen Madonna auf ein monumentales Vorbild zurückgehe, sie vielmehr für eine vereinzelte Lösung halten; die Maniera bizantina liefert nur ein Beispiel: die thronende Madonna des Triptychons bei Monsignore Marzolini in Perugia. Hier scheint Maria auch nach dem Füßchen des Knaben greifen zu wollen. (Vergl. Seite 136, Note). — Der Typus der „mütterlichen“ Madonna sieht auch im byzantinischen Tafelbild nicht anders aus, doch scheint es sich hier stets um die Halbfigur der Madonna zu handeln. Es gibt — so viel ich sehe — kein byzantinisches Tafel- oder Freskogemälde, das eine thronende „mütterliche“ Madonna sehen ließe. Das berühmte byzantinische Vorbild, die Mutter Gottes von Chalcopratis in Konstantinopel, scheint ein Halbfigurenbild gewesen zu sein. Als Beispiele der echt byzantinischen „mütterlichen“ Madonna führe ich an: Das Muttergottesbild im Kloster Chopi in Georgien (Kondakoff, Byz. Emails, Fig. 41). Ferner die sogenannte Wladimir-Madonna, heute in Moskau. (Abb. bei Rohault de Fleury, La Ste. Vierge, Tom. II, Taf. 148). Ebenda finden sich noch mehrere russische Beispiele abgebildet und beschrieben; die Madonna Tanaica, die Madonna von Korsoun etc., alle recht späten Datums. Für die byzantinischen Madonnentypen überhaupt sind Wulffs Ausführungen (Koimesiskirche in Nicaea, pg. 245 ff) zu vergleichen und Kondakoff, op. cit.; auch Kondakoff, Denkmäler der christlichen Kunst auf dem Athos, Petersburg 1902, pg. 143. Es gibt eine ganze Stufenleiter von Typen der mütterlichen Madonna, die sich offenbar aus der Hodegetria entwickelt hat. Das Innigste gibt jener Typus, in dem der Knabe seine beiden Arme um den Hals der Mutter legt, weniger innig jener, in dem er nur mit einem Arme umhalst usw.

zeitig erkannt. Er konnte ihnen alles entnehmen, was manche ihm bisher als persönliches Verdienst zugerechnet haben: die Abkehr von der strengen Frontalität d. h. die Drehung im Unterkörper der Madonna, die seitliche Stellung des Knaben und die intime Beziehung zwischen Mutter und Kind.

Weil nun die byzantinische Kunst so zahlreiche und verschiedene Typen an Italien abgeben konnte, ist es schwierig, deren Wirkung auf die Malerei des Dugento klar zu fassen. Den stärksten Eindruck muß die nach rechts hin gewendete Madonna gemacht haben, die das Kind auf ihrem linken Arme trägt und ihr Haupt nach ihrer linken Seite hin neigt. In den ersten Dezennien des Dugento ist dieses Vorbild in Siena nachgebildet worden, was eben Guidos Madonna von 1221 beweist. Das Wohlgefallen an zarter Frauenschönheit, das weibliche Element im sienesischen Volkscharakter, das sich auf religiösem Gebiet in der hohen Marienverehrung ausspricht, haben dabei mitgewirkt. Man versucht das Verhältnis der Mutter zum Kinde inniger zu machen; daß bei diesem Bestreben der Typus der „mütterlichen" Madonna seinen Einfluß ausgeübt hat, wird man kaum bestreiten wollen. Die Form, wie Guido sie 1221 verwendet, scheint lange die Herrschaft behauptet zu haben, und erst das späte Dugento ist zu dem strengen Typus zurückgekehrt, als es auf monumentale Eindrücke ausging.

An der Weiterbildung der thronenden Madonna im Laufe des 13. Jahrhunderts hat das Verhältnis der Engel zur Madonna seinen besonderen Anteil. Bleiben wir zunächst in Siena. Im „strengen" Typus haben wir offenbar die primitivste Form, die Engel unterzubringen. Ihre kleinen Figürchen schweben stehend, frei im Goldgrund, nur mit Rücksicht auf dekorative Flächenfüllung hingesetzt[1]). Dabei ist man lange geblieben, auch als der strenge

[1]) Zu zeigen, wie dieser Typus im Byzantinischen aussieht, sei hier ein Elfenbeintäfelchen in Berlin angeführt. (Bode und Tschudi, Beschreibung der Bildwerke d. christl. Epoche, Nr. 443, Taf. 56. Im Tafelwerk der 2. Auflage (Nr. 26, Taf. 11) heißt es „byzantinisch?") Die Engel in ganzer Figur neigen sich, in der Höhe der Rückenlehne frei schwebend, anbetend der Madonna. Thron, Holzarbeit; der angeschobene Schemel vierbogig. Maria leicht nach links geneigt, der Knabe auf ihrem rechten Arm; auf das Kind hin senkt sie ein wenig das Haupt. Spindelförmiges Kissen. Von Thode bereits in diesem Zusammenhang zitiert.

Typus schon aus der Mode gekommen war, zum Beispiel in der Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 1663), und noch 1261 Coppo in seinem Bilde der Chiesa dei Servi in Siena (Aubert Taf. 15). Auch Guido verfolgt in seiner Tafel des Stadthauses (Taf. 62) dekorative Absichten in der Fläche, wenn er rechts und links je drei Engelhalbfiguren in die Rahmenzwickel hineinmalt[1]). Das ist eine besondere Art, die nach Guidos Vorgange in Siena sehr lange Geltung behalten hat. Seine Schule verwendet sie, um 1260 etwa, ganz allgemein. Auch Duccio folgt diesem Brauch in seinem Bilde der Pinakothek in Perugia; es sind sogar je drei Engel, aber nicht mehr so klein im Verhältnis zur Madonna wie bei Guido. Aus den Zwickeln wandern die Engel nun wieder in die eigentliche Bildfläche ab; die Madonna in Santa Cecilia in Crevole bei Siena (Taf. 56) bringt je einen, in die oberen Ecken der Tafel geklemmt, wie sie auf Wolken gelehnt herabschauen. In Duccios Madonna der National Gallery in London wagen sie sich schon weiter herab und schweben — immer noch sehr klein — anbetend in Schulterhöhe der Maria (Taf. 45). Das sind aber Halbfigurenbilder. In der Madonna Rucellai hat Duccio die Engel in annehmbarem Größenverhältnis zu Maria, je drei rechts und links, an den Thron greifen lassen (Taf. 4). Welch ein Abstand von den Tafeln der Guidoschule! Und doch bleibt Duccio auf derselben Linie rein dekorativer Flächenfüllung. Von den sienesischen Bildern des dritten Dugentoviertels aus gesehen, erscheint die Madonna Rucellai wie eine ungeheuere künstlerische Tat, denn es

[1]) Von diesen Engeln wär noch ein Wort zu sagen. Sie beugen sich stark nach vorn über, ähnlich wie in der Geburt Christi. Wahrscheinlich stammt ihre Haltung von dort; Erinnerung an byzantinische Proskynese spielt hinein. Der Maniera bizantina ist diese natürlich sehr bekannt (vergl. Auferweckung des Lazarus, Siena, Akad. Nr. 8), und Duccio gibt noch in der Madonna mit den 3 Franziskanern die Proskynese. Nun hat bekanntlich die byzantinische Kunst auch für das Thronen heiliger Personen die Proskynese der Engel. Von Beispielen der monumentalen Kunst abgesehen, auch in der Kleinkunst z. B. in der Elfenbeintafel in Berlin (Die vierzig Märtyrer. Bode und Tschudi, Beschreibg. d. Bildw. d. christl. Epoche, Nr. 440, Taf. 57). Hoch oben thront Christus frei im Raum (die Form des Thrones ist beachtenswert), rechts und links im Himmel in schreitendem Knien (im „Knielauf“) je 3 Engel. Vermutlich ist das Knien der Engel in der Madonna Rucellai ein letzter Rest byzantinischer Proskynese. Das wäre am Ende bei Duccio so verwunderlich nicht.

hat sich keine sienesische Madonna erhalten, die jene große Kluft überbrücken könnte, wir müßten denn zu Duccio selbst gehen. Seine Madonna mit den drei Franziskanern ist das einzige echt sienesische Zwischenglied, das ich zu nennen wüßte (Taf. 43). Dies Bildchen bietet eine sehr originelle Lösung des Problems. Ich habe oben von dem gemusterten Tuche gesagt, es werde von den Engeln getragen; das ist eine leichtfertige Behauptung, denn eigentlich läßt sich darüber gar nichts ausmachen. Man könnte auch denken, das Tuch sei über die Pfosten einer hohen Lehne gehängt, diese Lehne müßte 6 Knäufe haben (wie in der Rucellai-Madonna), und diese Knäufe würden sich, gleich den Pfosten des Bildes in Santa Maria Novella, nach der Mitte hin zunehmend von einander entfernen. Vor dem Original glaubte ich auch bei dem unteren Engel rechts Überbleibsel seiner rechten Hand zu sehen, die dicht unter seinem Kinn an das Tuch greift; ist die Beobachtung richtig (im Augenblick kann ich sie nicht nachprüfen), dann würde sie nach der Haltung der Hand mehr für ein übergehängtes, denn für ein getragenes Tuch sprechen. Sei dem nun wie ihm wolle, eines ist sicher: für die Haltung der Engel, wie sie hinter dem Tuch hervorkommen, hat ein Bildtypus Gevatter gestanden, der in Siena zwar nicht mehr erhalten, aber in den 70er Jahren wohl auch dort gemalt worden sein wird, ein Typus, in dem die Engel als Halbfiguren über der Thronlehne hervorsehen und ihre Hände an das Querholz legen, wie etwa Cimabues Madonna der Chiesa dei Servi in Bologna es zeigt (Aubert Taf. 16).

Duccios Täfelchen der Akademie wird, ganz abgesehen von den sonstigen nahen Beziehungen, durch die Tatsache mit der Madonna Rucellai verbunden, daß die Engel in beiden Bildern ungefähr gleiches Größenverhältnis zu Maria haben. Man erkennt es am deutlichsten, wenn man das Bild in Florenz auf die Größe der kleinen Tafel bringt. Unmittelbar empfindet man nun die Verwandtschaft beider Gemälde. Die Madonna Rucellai verträgt die Verkleinerung bis beinahe ins Miniaturhafte so gut, weil der junge Duccio kaum ahnte, welcher Wirkungsmittel echte Monumentalität bedarf; die Tafel ist als ein kleines Bild konzipiert und dann einfach vergrößert, Cimabues

Madonnen sind von vornherein für mächtige Bildflächen gedacht. Nun dies gesagt ist, wird der Schritt von Duccios kleinem Bildchen der Akademie zur Madonna Rucellai nicht mehr so kühn erscheinen. Diese ist im strengsten Sinne eine Weiterbildung jenes Typus, in dem kleine Engel an die Thronlehne greifen, eine Weiterbildung, der das kleine Bildchen der Akademie vermittelnde Voraussetzung ist. Hier schweben die 4 Engel in der Luft, nehmen im Sinne Guidos viel mehr Anteil an der Madonna als in irgend einer Tafel Cimabues. Auf dieser Linie geht Duccio weiter. Die Madonna Rucellai hat ebenfalls 4 in der Luft schwebende Engel, diesen fügt Duccio ein drittes Paar hinzu, das er auf dem Boden knien läßt. Alle 6 sind nun ganz dem Anschauen der himmlischen Mutter hingegeben. Zudem werden noch zwei Faktoren für die Bildgestaltung wirksam. Einmal die Vertikaltendenz im Aufbau der Tafel, zum andern flächendekorative Absichten. (Auch die Trinità-Madonna hat ausgesprochene Vertikaltendenz; um seine Engel stehen lassen zu können, mußte deshalb Cimabue seinem Thron die drei Bogen mit den greisen Heiligen unterschieben.) Duccio verfolgt den Gedanken der schwebenden Engel, die Vertikaltendenz der Tafel zwang ihn, sie knien zu lassen, und Erinnerung an byzantinische Proskynese mag mitgewirkt haben; hätte er sie stehend abbilden wollen, so würde auch bei weiterer Vermehrung der Paare ein unangenehmes In-der-Luft-hängen herausgekommen sein. Dabei hilft ihm sein Wohlgefallen an klaren Flächenausschnitten. So erreicht Duccio die vollständige Läuterung der Bildidee; denn nur in der Madonna Rucellai fühlt man aus der gespannten Hingabe der Engel heraus: sie haben eben den Thron herabgetragen, bereit, ihn sofort wieder in das himmlische Reich zurückzuversetzen. Wie anders wirken von diesem Standpunkt aus Cimabues Madonnen. Es ist eben kein Zufall, daß man für sie den Ausdruck „Engelwacht“ geprägt hat.

Worauf es mir ankam, war, die Einheitlichkeit der sienesischen Entwicklungslinie zu beweisen, zu zeigen, daß die Madonna Rucellai vollständig aus der Reihe der Typen herausfällt, die man mit dem Worte „Engelwacht“ charakterisiert. Erst lange nachdem auf diesem Wege Cimabue mit den großen, zu Seiten des

Thrones stehenden Engeln den Typus in seiner Trinità-Madonna zu machtvoller Monumentalität emporgebildet hatte, scheint Duccio den Florentiner verstanden zu haben; seine Maestà zeigt, wie weit das Verständnis ging. Diese sienesische Entwicklungslinie ist vom Anfang bis zum Ende auf ein charakteristisches Merkmal des Kunstwollens gestellt, das mit dem Begriff dekorative Zerteilung und Füllung der Bildfläche hinreichend gekennzeichnet ist.

Diese Auffassung deckt sich in ihrem Ergebnis mit der Meinung Auberts und mit Suidas[1]) neuesten Anmerkungen zur Rucellai-Frage. Für Aubert „scheint der Rucellaitypus eine persönlichere Kompositionsidee zu sein, außerhalb der Hauptentwicklungslinie des Typus liegend"[2]). Suida pflichtet ihm darin bei. Aber der Weg, auf dem diese beiden Gelehrten zu ihrem Resultat gekommen sind, ist ein anderer Weg als der, den ich gegangen bin. Sie haben, so scheint mir, die Bedeutung der byzantinischen Vorbilder nicht scharf genug betont. Auch die seitlich sitzende Madonna, die das Kind auf dem Arm trägt und nicht mehr frontal vor sich hält, ist fremdes Gut, ebenso die mütterliche Madonna. Deshalb erklärt es sich auch einfach, warum Coppo 1261 so viel byzantinischer sein konnte als Guido da Siena 1221, und zwar steht dieser schon im Beginn des Dugento den eingeführten Typen ferner als jener 40 Jahre später. Das bedeutet: Der sienesische und der florentinische Stamm sind unabhängiger von einander als es zunächst scheint, und man tut darum gut, beide Entwicklungslinien scharf von einander zu sondern, womit ich natürlich nicht gesagt haben will, daß es an gegenseitigen Wirkungen gefehlt habe. Eben dieser Wirkungen halber ist es notwendig, den florentinischen Stamm, wenn auch nur kurz, näher zu betrachten.

Der Anfangspunkt heißt Coppo[3]). Seine Madonna del Bordone

[1]) W. Suida, Zur Dugentomalerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. II, 1909, pag. 64. [2]) Aubert, op. cit., pag. 141.

[3]) Douglas hat die Madonna in Santa Maria Maggiore zu Florenz (Abb. Venturi V, Fig. 27) ein Jugendwerk Coppos genannt. Manches spricht dafür, manches dagegen. Als eine Arbeit Coppos könnte sie nicht früher als etwa 1250 entstanden sein. Es ist interessant, daß wir schon 1215 in Siena ähnliche Kunstwerke, halb Plastik, halb Gemälde, vorfinden. Die Plastik spielt überhaupt im Laufe des Dugento öfters in die Malerei hinein, auch in den Kruzifixen (San Michele, Lucca).

in der Chiesa dei Servi zu Siena wirkt in der Stadt Guidos nicht eben überraschend (Aubert Taf. 15). Die Haltung der Madonna und des Kindes wiederholt, wie Guidos Madonnen auch, ein byzantinisches Vorbild. Der Gesamtcharakter der Tafel wird bestimmt von Gesetzen dekorativer Flächenfüllung. Prinzipiell besteht in Hinsicht der künstlerischen Ausdrucksmittel kein Unterschied gegenüber dem „strengen" Typus, wie ihn etwa die Madonna der Galerie Saracini verkörpert (Jacobsen Taf. I). Neu, im Sinne der aufstrebenden italienischen Malerei, berührt es jedoch, wie Maria des Kindes Füßchen faßt. Nun ist uns aus der Guidoschule keine Tafel erhalten, die diesen Zug brächte, aber es kann einem Zweifel nicht unterliegen, daß jene Madonna, die dem Christus der Berardenga von 1215 so nahe verwandt ist, mit ihrer Rechten an den Kinderfuß greift[1]). So schüchtern-unbeholfen hier auch nach einem Ausdruck gesucht wird, daß der Dugentokünstler des zweiten Jahrzehnts dasselbe gewollt hat wie Coppo, liegt auf der Hand. Ich zweifle nicht daran, daß die Guidoschule diesen Zug gekannt und verwendet hat; aber erst nach 1285 etwa begegnen wir wieder dem Nach-dem-Kinderfüßchen-greifen in sienesischen Madonnen. Es ist mir nun wahrscheinlich, daß wir hier — im Sinne einheimisch ita-

[1]) Dieses Bild ist identisch mit jener Tafel, die Milanesi noch im Oratorio di San Ansano in Castelvecchio sah (Milanesi, op. cit., pag. 93); offenbar ist es dieselbe Madonna, über die jener von della Valle zitierte Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura spricht (della Valle op. cit. Tom. I, pag. 240 und Tom. II, pag. 14; bei Porri, loc. cit. pag. 46): „. . . . . la Madonna che stava all' Altare Maggiore di Duomo là dove fu fatta tale donagione era una tavola più piccola e molto antica con figura di Nostra Donna di mezzo taglio, cioè di mezzo rilievo, così le figure d'intorno; la quale sta attaccata al Campanile dentro in Duomo, allato alla porta del Perdono senza Altare. E quella è la Madonna a cui fu fatta tale donagione: poi si fe quella, che detta abbiamo di sopra e si chiama la Madonna delle Grazie: e da poi si fe quella bella tavola con quell' bello adorno d'intorno per onorare bene la nostra Donna". (Duccios Maestà). Über den „bello adorno" siehe oben pag. 17 das von Lisini veröffentlichte Inventar des 15. Jahrhunderts. Es scheint, daß zu Seiten jener Madonna aus S. Ansano in Castelvecchio sich nicht kleine Legendenszenen befanden, vielmehr Ganzfiguren von Heiligen, also etwa links Johannes Evangelista und Paulus, rechts Johannes der Täufer und Petrus. Diese halbplastischen Madonnen sind eine Fortbildung (im Sinne steigender Betätigung des Malers) solcher Stücke wie z. B. der Madonna in Sta. Maria Maggiore zu Alatri und der schönen Madonna des Presbyter Martinus von 1199 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Ein ähnliches, etwa hundert Jahre jüngeres Exemplar im Bargello zu Florenz, dort Arte Umbra Sec. XIV genannt. Vergl. oben pag. 8, Note.

lienischer Entwicklung — ein sienesisches Motiv vor uns haben; und wer mir darin nicht beistimmen will, kann wenigstens nicht leugnen, daß dies Motiv zum ersten Male im Dugento in einer sienesischen Madonna auftaucht. Ich wage die Behauptung auszusprechen, Coppo könne diesen leisen Zug mütterlicher Zärtlichkeit in Siena gelernt haben.

Aber wir wollten ja nicht von der fortschreitenden Verinnerlichung des Madonnenideals sprechen — es wäre schließlich nicht unmöglich, daß auch Coppo jenes Motiv aus der byzantinischen Erbschaft schon mitgebracht haben könnte — wir wollten vielmehr die Engel und ihr Verhältnis zur Madonna als den Leitfaden durch die florentinische Entwicklung nehmen. Coppo malt die Engel in ganzer Figur. Aber auch Halbfiguren von Engeln kommen vor auf Bildern der Maniera bizantina, mit Unterdrückung des Unterkörpers frei auf den Goldgrund gemalt[1]) z. B. Florenz, Uffizien Nr. 2. Ganzfiguren oder Halbfiguren werden nun in engere Verbindung mit der Thronlehne gebracht. Ganzfigurig sinken sie zunächst soweit herab, daß ihre Füße vom Querholz verdeckt werden. Das Bild bei Miethke in Wien, von Suida am angeführten Ort abgebildet, zeigt diesen Typus[2]). Die Engel gleiten noch weiter herunter, so daß sie nur als Halbfiguren sichtbar bleiben und nun ihre Hände an das Querholz legen können[3]). Sie neigen dabei

[1]) Auch dafür gibt es byzantinische Vorbilder (ich vermute, daß diese freischwebenden Engelhalbfiguren in den über dem Kreuz schwebenden Engeln ihren Ursprung haben), z. B. jene Elfenbeintafel der Slg. Stroganoff in Rom. Abb. bei Venturi II, Fig. 426, auch in Venturi-Schreiber, Die Madonna, Fig. 13.

[2]) Die chronologische Frage kann hier außer Betracht bleiben, denn wenn diese Tafel auch späten Datums ist, so bietet sie zweifellos die Wiederholung eines gebräuchlichen Typus.

[3]) Auch dieser Typus ist noch keineswegs Ergebnis einheimisch-italienischer Entwicklung, vielmehr byzantinisches Erbgut. Aubert zitiert (das tat schon Zimmermann) eine Miniatur aus dem griechischen Manuskript der Nationalbibliothek in Paris (Ms. Coislin 79, Johannes Chrysostomus), abgebildet bei Henri Omont, (Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs, Paris 1902) auf Taf. 63, und zwar zitiert er sie wegen der Dekorationsmotive des Thrones. Wichtiger als dies ist die Art, wie die beiden allegorischen Figuren zum Thron des Kaisers in Beziehung gesetzt sind. Der Thron hat eine geschwungene Lehne mit geschwungenen Stützen, an das Querholz greifen die Halbfiguren, sie tragen Nimben, in der einen Hand ihr Attribut, die andere faßt die Lehne; die Beischriften belehren uns, mit wem wir es zu tun haben, die rechte Halbfigur ist die

das Haupt auf die Madonna hin und heben deutend eine Hand. Das Marienblid in San Michele zu Rovezzano, von Suida an derselben Stelle veröffentlicht, diene als Muster.

Mit dieser Bilderreihe bleiben wir noch ganz im Kreise der flächenhaften, körperlosen Maniera bizantina. Der nächste Schritt führt uns in ein neues Land, die Brücken zum Mischstil zerbröckeln. Die Madonna der Chiesa dei Servi in Bologna schreibt man mit Recht dem Cimabue zu. Diese Tafel verkörpert einen Wendepunkt, obwohl sie keine neuen Züge in der Haltung der Madonna, des Kindes, der Engel, bringt. Maria sitzt seitlich gewendet; der Knabe steht mit seinem linken Fuß auf der Mutter linkem Knie, er schreitet aus; sein rechtes Füßchen findet in der rechten Hand der Madonna eine Stütze, seine rechte Hand greift nach dem Halssaum oder dem Schleier der Mutter[1]). Zwei Engelhalbfiguren, je eine rechts und links, legen ihre Hände an die Rückenlehne und

ΔΙΚΑΙΟCΥΝΗ, die linke die ΑΛΗΘΕΙΑ; sie beide sollen den Kaiser bei seinen Handlungen leiten. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß dies Bild eines thronenden Kaisers abgeleitet ist vom Typus der thronenden Madonna, an deren Thronlehne zwei Engel greifen. Eine Miniatur (in einer schlechten Abb. bei d'Agincourt Tom. V, Taf. 59, besser bei Venturi II, Fig. 342) aus dem Evang. vat. urb. n. 2, c. graec. 19 zeigt den thronenden Christus, frei schwebend; er legt den beiden, auf dem Prunkschemel stehenden, Porphyrogeniti (Joh. u. Alex. Comnenos) seine Hände segnend auf. Wie Hugin und Munin dem Wotan, so flüstern hier zwei allegorische Figuren in die Ohren Jesu, es sind: rechts die ΔΙΚΑΙΟCΥΝΗ, links die ΕΛΕΗΜΟCΥΝΗ. Der Codex ist dem Joh. Comnenos (1118—1143) gewidmet. Beide Figuren greifen an die Thronlehne. Die Engel hinter dem Thron stehend, (wenn auch nicht das Querholz umfassend), so daß man über der Lehne nur ihre Halbfiguren zu sehen bekommt, kennt die byzantinische Kunst vom Mosaik bis zum Email.

[1]) Als Beispiel einer thronenden Madonna mit stehendem Kinde gebe ich die Abbildung einer wahrscheinlich sienesischen Miniatur (Siena, Libreria Piccolomini. Antifonario G. fol. 86), die dem Ende des Dugento entstammen wird und eine deutliche Vorstellung der byzantinisierenden Richtung vermittelt. Diese zu ergänzen, diene die Farbenbeschreibung. Anna in der Initiale H (Hodie nata est beata virgo Maria . .). Der Grund ein leuchtendes Ultramarin. Die dunklen Teile des Initials zinnober, die hellen rosa und hellblau. Anna, in graurosa Tunika wie die kleine Maria. Der Mutter Paenula ein vornehmes kühles Grau, Kopftuch weiß, Kissen gelb. Der Thron zinnober und blau geschichtet. Das Inkarnat grün untermalt, die Wangenflecken rot. Ornamente weiß (Taf. 64). In der monumentalen Kunst erscheint das Kind stehend, z. B. im Apsismosaik von Santa Francesca Romana am Forum oder in dem Fresko der Crypta von S. Giovanni in Venere bei Lanciano (Chieti). Abb. Salazaro, Monumenti dell' Italia meridionale I, Taf. 18 und Bertaux, op. cit., pg. 285.

neigen ihre Häupter auf Maria hin, den Beschauer anblickend (Aubert Taf. 16). Neu ist der in den Thron geschobene Schemel, und auch der Thron selbst weicht von den Thronen der Maniera bizantina ab. Das Bild ist eine Weiterentwicklung der Madonna Coppos und des Typus der Tafel in Rovezzano. Die Differenzierung in der Stellung der Füße wird motiviert durch den mehrstufigen Schemel.

Dem Thron müssen ein paar Worte gewidmet werden. Die geschwungenen Stützen der Rückenlehne bei Coppo bestehen aus Kugeln, zwischen die sich knöchelförmige Glieder schieben, (zwei akanthus-ähnliche Gebilde, deren Stilenden durch einen Ring verbunden sind). Aus diesen Elementen sind auch die Pfosten am Thron der Madonna Cimabues gebaut, nur sind hier aus den Knöcheln Cylinder geworden, die — sit venia verbo — Garnrollen nicht unähnlich sehen. Diese Rollen schrumpfen nun in anderen Bildern Cimabues der Höhe nach zusammen, die Einziehung der Mitte vertieft sich, zum Schluß bleibt ein System von Ringen übrig, eine Einziehung zwischen zwei ringförmigen Wülsten. Das ursprüngliehe Ornamental-Vegetabilische wandelt sich zum tektonischen Glied. Diese Elemente stammen aus dem Byzantinismus, wie schon Strzygowski hervorgehoben hat. Aubert reproduziert zum Vergleich den Thronsitz Christi aus dem Apsismosaik von San Paolo fuori le mura (Taf. 69). Man sieht hier deutlich, daß die Kugeln aus gegeneinandergestellten Blättern sich zusammensetzen, zwischen die sich ein ornamentales Schmuckband schiebt. Noch im Thron der Trinità-Madonna ist das „diamantierte Akanthusmotiv“, wie Strzygowski es nennt, klar erkennbar, während sich die Zwischenglieder schon zu einem System von Einziehungen und Wülsten umgebildet haben. Sehr rein hat sich das Motiv in dem Thron der schönen Madonna in Pisa erhalten (Sala II, Nr. 7; Venturi V, Fig. 41).

Ein Blick nach Siena ist sehr lehrreich. Die Entwicklung scheint sich hier ähnlich vollzogen zu haben, läßt sich aber nicht mehr so klar verfolgen. Im thronenden Petrus der Akademie liegt sie schon abgeschlossen vor uns. (Die Kugeln und Ringe scheinen hier nicht körperlich gedacht, vielmehr im Sinne der Maniera

bizantina flächenhaft als Intarsia gemeint zu sein. Dem widerspricht allerdings die wagerechte Schraffierung.) Im Flachbogen des Querholzes ist die Garnrollenform der Zwischenglieder deutlich wiederzuerkennen. Charakteristisch für sienesische Throne sind die Fensterchen[1]). Ein interessantes Beispiel aus späterer Zeit sei mir gestattet hier anzuführen. In dem Franziscusbilde der Akademie zu Siena (Nr. 313, Maniera bizantina) findet sich ein Thron, der ganz aus diesen Elementen gefügt ist. Kugeln und Ringe für die Pfosten, Fensterreihen für die Seitenwände. (Der Thron des Bischofs von Assisi, der die Blöße des heiligen Franz deckt.) In Duccios Madonna mit den drei Franziskanern ist das Zwischenglied wieder ein System von Ringen, während der hintere Pfosten, den man unter dem Bogen herausblicken sieht, die Kugeln mit Blättchen bemalt zu haben scheint. Genau nach dem System des vorderen Pfostens der kleinen Madonna sind die Stützen der Madonna Rucellai aufgebaut. Zwischen zwei Kugeln liegt zunächst ein stärkerer Ring, dessen Form am besten

[1]) Dies Fenstermotiv soll damit nicht als eine sienesische Erfindung hingestellt werden, auch hier gibt es byzantinische Vorbilder; offenbar hat man in Florenz Typen nachgeahmt, die dies Motiv nicht zeigten. Es wird häufig als Reihen blinder Fenster zur Dekoration von Schemeln und Stufen angewandt. Aber auch durchbrochen gedacht finden wir es an Thronen. Man vergleiche bei Omont Tafel 61, die oben zitierte Tafel 63. In Tafel 61 wieder ein Thron mit geschwungener Lehne, sein Querholz ist aber keine einfache Leiste, vielmehr ein breites Brett, dessen Fläche von einer Reihe durchbrochener Fenster gefüllt wird. Die Thronlehne auf Tafel 63, geschwungene Stützen, schmales Querholz, statt des herabhängenden Tuches 6 übereinanderliegende Reihen von Fenstern, deren Zwickel auf Doppelsäulen sich stützen. Wie dies Motiv im Dugento aussieht, zeigt die Madonna in Pisa (Museo civico, Sala II, Nr. 7 und auch Nr. 16). Für das Fenstermotiv liefern fast alle byzantinischen Miniaturen Belege. — Man wird dabei natürlich sofort an Dekorationsmotive der Architektur erinnert, aber es ist nicht uninteressant, auch von den Thronen selbst auszugehen. Sie werden anfangs mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, gleich der Crux gemmata. Das sehr geläufige Motiv nimmt dann diese Gestalt an: zwischen zwei dunklen, mit lichten Perlen besetzten Streifen ein helles Glied, das mit ein oder zwei (auch mehreren) länglichen, farbigen Edelsteinen verziert ist (grüne: Smaragden; blaue: Hyazinthen; rote: Rubinen oder Granaten). Das Motiv kommt vor an Thronen, Ruhebetten, Möbeln; es geht über an dekorativ-architektonische Glieder (Pilaster) und findet sich häufig an den Mauern der Städte Jerusalem und Bethlehem. Die Juwelen sind hier und da noch deutlich erkennbar, aber auch schon zu richtigen Fenstern geworden. An Thronen findet man sie als dunkle, oben rundbogig geschlossene Einlagen, zuweilen auch perspektivisch gezeichnet, und das nicht nur im byzantinischen Kunstkreis auch im Norden, gewöhnlich an steinernen Thronsitzen.

so beschrieben wird: durch einen Doppelkegel sind, parallel der Grundfläche, oben und unten Schnitte geführt, die etwa die oberen zwei Drittel der Kegel abtrennen; zwischen diesen Körpern und den Kugeln ist jedesmal noch ein dünner, schnurförmiger Ring eingelegt. Dies System ist doch sehr verschieden von dem System Cimabues. Gehe ich nun zu weit, wenn ich sage, daß die Entwicklungslinie, die bis zum Thron der Rucellai-Madonna führt, rein sienesisch ist und das Bild in Santa Maria Novella auch in dieser Hinsicht ganz aus der florentinischen Reihe herausrückt?[1])

Doch kehren wir zu Cimabues Madonna der Chiesa dei Servi zurück. Man hat behauptet, Cimabue habe den eingeschobenen, mehrstufigen Schemel „erfunden"[2]) Ich fürchte, das ist ein Irrtum, auch diesen Schemel müssen wir der byzantinischen Kunst zugute halten; wir finden ihn einstufig vor dem Throne der Madonna in östlichen Miniaturen, in seine Vorderseite sind mehrere Bogen eingeschnitten, z. B. im syrischen Fragment des Kosmas Indikopleustes (Strzygowski, Taf. 27; man vergl. auch Taf. 35 und 36 ebenda). Die Form des Schemels ist viereckig; halbrund mit den drei Bogen begegnet er uns dann im Pariser Chrysostomus. (Ms. Coislin 79, bei Omont Taf. 61. Man sehe überhaupt den Band durch und beachte die Schemel und die verschiedenen Ausschnitte ihrer Vorderseiten.) Mehrstufige Schemel bemerkt man in byzantinischen Buchmalereien wohl hin und wieder, ohne daß man bestimmte Vorbilder für die italienischen Dugentisten nachweisen könnte. Auch die Elfenbeinarbeiten des Ostens sollen nicht übersehen werden, auf ihnen finden sich gelegentlich Schemel, deren Form und ornamentale Dekoration den unseren verwandt sind.

[1]) Dafür spricht noch etwas anderes. Auch die byzantinische Kunst besitzt an Möbeln das System von Kugeln und Ringen, nicht im monumentalen Stil, häufig aber in den Elfenbeinreliefs, das erklärt sich leicht aus der Technik der Elfenbeinschnitzerei selbst. Aber auch die Miniatur kennt das Kugelsystem (z. B. im Pariser Gregor von Nazianz, Omont, op. cit. Taf. 23, 25, 30, 33, 36, 39). Da nun in Siena das Kugelsystem schon früh fertig ausgebildet auftritt, so wird man annehmen dürfen, daß es direkt aus byzantinischen Vorbildern übernommen, nicht aus dem Akanthusmotiv erwachsen sei.

[2]) Zimmermann, op. cit., pag. 200, 201.

Wer nun die beweglichen, mehrstufigen Schemel in Italien zuerst zur Motivierung für die Fußhaltung der Madonna benutzt hat, wage ich nicht zu entscheiden. Mag es Cimabue gewesen sein, „erfunden" hat er den Schemel kaum; ich glaube vielmehr, daß wir auch hier den Endpunkt einer Entwicklung vor uns sehen, deren einzelne Etappen wir nicht mehr verfolgen können[1]). Vergessen wir doch nicht, wie spärlich das erhaltene Material ist, und wie lebhaft der Kunstbetrieb im Dugento gewesen sein muß. Wichtiger als die Frage nach dem Schemel ist die Gesamthaltung der Madonna Cimabues, in ihr liegt das Neue.

Wir konnten an der Form des Thrones verfolgen, wie aus einem flächigen Ornament ein körperliches, tektonisches Glied wurde. Schon in dieser Entwicklung einer untergeordneten Einzelheit erkennen wir den Weg, den das Dugento gegangen ist. Aus der Fläche wird Körper, wird Masse, wird Raum. Das ist die Lehre, die uns Cimabues Madonna in Bologna gibt. Die Worte müssen hier zu stark werden und mehr geben als sie sollen. Es ist, als sei dem Schöpfer dieses Bildes zum ersten Male seit langer Zeit wieder die Körperlichkeit der Dinge aufgegangen. Bannende Fesseln fallen ab und scheinen dem Menschen seine Bewegung wiedergegeben zu haben. Das konnte nicht ohne ein Gefühl des Künstlers für das Vor und Zurück im Raume geschehen. Das Behagen an hübschen Ausschnitten in der Fläche herrscht nicht mehr, mit Körperlichem wird hier gebaut, mag es auch für unsere Augen noch allzu gebunden erscheinen. Im Sinne des Körperlichen wird alles motiviert, nichts ist mehr reiner Schmuck; wo er auftritt, wird er im Gegenständlichen begründet. Wir fühlen ja deutlich, wo dieser Cimabue herkommt; die Reize alter Flächenzerlegung sind noch nicht ganz geopfert, die Intimität zwischen Mutter und Kind bringt Wärme, die Engel sind noch viel zu klein. Aber ein großer Zug geht durch das Bild, eine Kraft, die auf

[1]) Die Schiefstellung des Schemels, die im Dugento so häufig ist, muß auch auf byzantinische Anregung zurückgeführt werden. Der einstufige Tritt in Guidos Madonna im Stadthause läßt das erkennen. Im monumentalen Bilde wie in der Miniatur findet sich der Schemel häufig verkürzt gezeichnet, vor den frontal gesehenen Thron geschoben; auch dort, wo die Madonna stehend abgebildet wird, erscheint der Prunkschemel verkürzt.

monumentale Wirkung hin will. Monumental, dies ist das Wort. Wie lange, und er wird den hier noch zierlichen Thron (wie schwer aber ist dieser gegenüber dem Rucellai-Thron!) verwerfen, ihn künftig gewichtiger, massiger bauen; er wird die Engelpüppchen herunterholen, auf die Erde stellen und auf ihr wachsen lassen, er wird die Madonna strenger und milder zugleich, das Kind ruhiger malen. Es bedeutet keine Herabsetzung des Künstlers, wenn wir ihn auch auf diesem Wege zu der landfremden Kunst in die Schule schicken. Warum könnte er nicht an römischen Mosaiken ein mittlerweile verloren gegangenes Motiv wiedergefunden haben? Vielleicht hat er die Mosaiken an den Tribunenbögen von SS. Nereo ed Achilleo und Sta. Cecilia in Trastevere, der Apsis von Sta. Maria della Navicella gesehen, wo zu Seiten der thronenden Madonna große Engel stehen; mag sein, aber er konnte an vielen römischen Mosaiken lernen, wie ganz anders große Figuren neben dem Throne wirken.

Die Beschäftigung mit dem Fresko war sein Gebiet. Hier durfte, hier mußte er „Großheit" wollen. Wir suchen ihn in Assisi auf (Madonna, Unterkirche), zu sehen, wie er inzwischen gewachsen ist. Er ist gewachsen, sollte es nötig sein, das im einzelnen zu zeigen? Dieser schwere, fast plumpe Thron mit seinen massigen Formen, die mächtigen Engel, die stille Madonna und das ruhige Kind, das sind der Worte genug. Etwas vom Überschwang neugewonnener Kräfte strömt aus diesem Bilde.

Die Zahl der Engel in Assisi wird von der Trinità-Madonna verdoppelt. Merkwürdig, daß sie hier wieder kleiner geworden sind, sogar bedeutend kleiner. Die Tatsache könnte uns irreführen, glauben lassen, diese Tafel sei eine frühere Lösung des Problems. Mir scheint dies Bild so fein durchdacht, so bedeutend aufgebaut, bis ins Letzte gewogen und abgestimmt, daß ich in ihm nur ein reifes Meisterwerk sehen kann. Die Trinità-Madonna gerade zeigt die Bedeutung des Künstlers. Er wußte wohl, daß ein monumentales Tafelbild anderer Mittel bedarf als ein monumentales Fresko. Die doch immer kleine Fläche, die zentrale Stellung auf einem Altar fordern äußerste Zuspitzung, rechtfertigen gewaltsame Steigerung. Man versuche doch nur, diese Madonna anders aufzubauen.

die Zahl der Engel zu verringern, die himmlischen Wächter größer werden zu lassen, das Bild wäre um all seine Wirkung gebracht. Gewiß ist es nicht vollkommen; warum die Verschleierung des Sitzmotivs durch den herübergezogenen Mantel, — das stört den großen Eindruck; aber die Energie des Sitzens wird darum doch nicht vernichtet. Wo ist die monumental-dekorative Größe in den Schildereien der Arena geblieben? Aber dieser Giotto suchte andere Mittel und andere Wirkungen.

Die Lösung der Trinità-Madonna schlug ein; Duccio hat sich ihr gebeugt, und nach ihm hat man in Siena wieder und wieder zu erkennen gegeben, was sie bedeutete. Überschauen wir noch einmal kurz die sienesische und florentinische Linie. Die Maniera bizantina erreicht ihre Wirkung vor allem mit den Mitteln reizvoller Flächenfüllung. Sie besitzt neben dem strengen, repräsentativen Madonnenbilde als byzantinisches Erbe mehrere Typen, den intimsten in der „mütterlichen" Madonna[1]). Die werdende Dugentomalerei knüpft viele Knoten an Fäden, die vom Osten herüberlaufen. Der stärksten einer ist die seitlich sitzende Madonna, das Kind auf dem linken Arm, mit nur leiser Beziehung zwischen Mutter und Kind. Von diesem Vorbilde geht Guido aus, trägt Züge der mütterlichen Madonna hinein und nimmt ihm, zugunsten der Verinnerlichung, die alte Starrheit. Er und Coppo wirken dabei durch die dekorative Auflösung der Bildfläche. Cimabue und Duccio setzen dort ein, wo diese aufhören. Der Florentiner findet sein Bestes in dem Streben nach groß-monumentalen Eindrücken, und entfernt sich darum immer weiter von der reinen Flächendekoration; er wirkt nicht mehr mit Flächen, sondern mit Massen und kommt so dazu, auch das räumliche Element als Wert in seine Rechnung einzustellen. Die Richtung auf das Monumentale

[1]) Schon die Maniera bizantina wußte, daß dem großen Madonnenbilde nicht recht, was der Madonnenhalbfigur billig ist. Die zarteste Beziehung zwischen Mutter und Kind paßt nicht für eine repräsentative Tafel. Guido, Coppo, Cimabue, Duccio und sein Kreis fühlten das nur allzu gut. Darum begegnet uns die „mütterliche" Madonna, begegnet uns jetzt und später die höchste Steigerung der Mütterlichkeit, im Bilde der ihr Kind nährenden Maria gewöhnlich nur in kleineren Tafeln. — Es fehlt nicht an Ausnahmen, z. B. zeigt das Fassadenmosaik von Sta. Maria in Trastevere zu Rom die Madonna del latte. Vergl. Zimmermann, op. cit., pag. 246.

zwingt ihn, die Beziehung zwischen Mutter und Kind, der Madonna und den Engeln in einer gewissen Kühle zu lassen. Der Höhepunkt ist für das Dugento hier die Madonna aus Santa Trinità.

Duccio verläßt die Linie des Rein-Dekorativen nicht. Sein Weg bedeutet eine sich steigernde Verfeinerung in Hinsicht auf die dekorative Zerlegung der Bildfläche, zu der sich als Ergänzung die zunehmende Rhythmisierung der Linie gesellt. Einen Höhepunkt erreicht er mit der Madonna Rucellai. Zugleich, gewissermaßen als inneres Äquivalent, arbeitet er an der Verinnerlichung, des Madonnenideals. Gegen Ende seiner Laufbahn sehen wir ihn in gewissem Sinne Cimabue folgen, auf groß-monumentale Wirkungen ausgehen (in der Maestà), aber doch wieder mehr mit seinen Mitteln, die kaum über dekorative Flächenfüllung hinausgreifen. Für Cimabue bleibt immer das Reinkünstlerische die Hauptsache, dem Sienesen Duccio wird das Inhaltliche, das Seelische, zum Wichtigsten.

Unserer Erkenntnis sind Grenzen gezogen, die uns nur bis zu einem gewissen Punkt in das Wesen mittelalterlicher Künstler einzudringen gestatten. Aber vor der Madonna Rucellai scheint es uns, als habe ein großer Meister sich einmal ganz klar ausgesprochen. Auf zierlich-leichtem Thron sitzt die Mutter mit dem Kinde. Es ist, als seien die Engel eben mit ihrer himmlischen Last aus dem goldenen Raum herabgeschwebt, um sie vor dem erstaunten Auge des frommen Beters niederzusetzen. Sie knien demütig nieder, schauen erwartend zur Madonna auf, als seien sie jeden Augenblick auf einen leisen Wink bereit, die Göttliche wieder in ihr Reich emporzuheben. Wer will sagen, daß dieser Gedanke dem Künstler vorgeschwebt habe? Aber das Augenblickliche, dies Leicht-Schwebende des ganzen Bildes, das Luftige darin machen es fast zur Gewißheit. In Siena hätte dieser Gedanke nichts Fremdes. Hat man hier nicht wenig später damit begonnen, wieder und wieder die Madonna zu malen, wie sie, von Engeln getragen und geleitet, zum Himmel aufschwebt? Die Trinità-Madonna besitzt von alledem nichts; wer möchte glauben, daß die acht großen Engel den schweren Thron auch nur von

der Stelle rücken könnten? Die Erzväter und Propheten halten ihn auf der Erde fest. Aber die Madonna Rucellai verkörpert diesen Gedanken. Sie wird von der Madonna di Foligno nur durch die Gebundenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel getrennt; so steht Duccio am Anfang einer Reihe, in der wir den erlauchtesten Namen begegnen.

Von Duccios Lebenswerk sind nur Trümmer auf uns gekommen, und es möchte allzuschwierig scheinen, aus diesen Trümmern eine zeitliche Abfolge herauslesen zu wollen. Aber es sieht wirklich so aus, als hätte der Zufall hier mit Vernunft gewaltet. Anfang und Ende der Kunst Duccios sind erhalten, ein hochbedeutendes Frühwerk und die Meisterleistung, ganz zwanglos lassen sich die anderen Arbeiten um und in diesen Ring fügen.

Ein chronologischer Versuch wäre nicht neu. Douglas zum Beispiel hat des Künstlers Entwicklung in drei Perioden geteilt, er spricht von einer byzantinischen, römischen und gotischen Periode. Lassen wir diese wenig glücklichen Bezeichnungen lieber beiseite. Die voraufgehende Untersuchung hat uns Maßstäbe finden lassen, die ermöglichen, des Meisters gerettete Gemälde in den Zusammenhang einer zeitlichen Ordnung zu rücken. Es sind ihrer drei. Zunächst die Maniera bizantina. Sie ist die eigentliche Grundlage seines Stils, wenn er sich auch, je reifer er wird, um so mehr von ihr entfernt. Duccios Verhältnis zur Maniera bizantina ist der Gradmesser für seine Entwicklung. Was aber machte ihn fähig den geheiligten Zwang verhärteter Formeln zu durchbrechen, aus welchen Wurzeln sog sich diese „Freiheit" ihre Kraft empor? Dies ist das Zweite. Wir haben es allgemein als das veränderte Naturverhältnis bezeichnet, wir müssen es für das Gebiet der Kunst die zunehmende Beobachtung der Natur nennen. Dies wäre zunächst nichts weiter als eine Besonderheit, die der Kunst des späten italienischen Dugento überhaupt eigentümlich ist. Bei Duccio nimmt die Naturbeobachtung eine charakteristische Form an, die ihn in gewissem Sinne über die Künstler seiner Zeit hinaushebt. Er beobachtet so scharf wie vielleicht kein Maler von damals — Giotto nicht ausgenommen —; Duccio ist der einzige, bei dem man zuweilen an unmittelbares Modellstudium denkt. Und trotz der

oft erstaunlichen „Natürlichkeit“ fehlt das Natürliche im höheren Sinne, das nur aus dem folgerichtigen, einheitlichen Stilgefühl geboren wird. Der zufällige Eindruck, er mag noch so tief und stark sein, bleibt ein Fremdkörper im Bilde, wenn er nicht von der schaffenden künstlerischen Intelligenz mit dem Bildganzen harmonisiert wird. Duccio lebt in einer Übergangszeit, das erklärt auch hier mancherlei; das Letzte ist aber aus seiner besonderen Aufnahmefähigkeit zu begründen, denn wie wir an Giotto sehen, Altes und Neues können sehr wohl ohne empfindliche Risse zur Einheit gebändigt werden. Nicht nur die verschiedene Abstammung der Elemente in der Kunst Duccios, seine persönliche Art zu sehen verschuldet das Widerspruchsvolle in seinen Tafeln. Hier liegt das Tragische seiner künstlerischen Individualität. Es ist nicht auszudenken, was er hätte werden können, wenn ihm Giottos geniale Kraft beschieden gewesen wäre.

Mit diesen Worten ist eigentlich der Kreis umschrieben, das Dritte ist nur ein äußerliches Akzidens, ich meine die Gotik. Sie zeigt sich schon früh bei ihm, aber einen wirklich bestimmenden Einfluß hat sie auf seine Entwicklung nicht ausgeübt; weder in der Gestaltenbildung, der Gewandbehandlung, noch in der Ikonographie läßt sich die Gotik als Wachstumsbedingung erkennen. Es ist doch etwas ganz anderes, gotische Architekturen zu malen, als wirklich gotisches Stilgefühl zu besitzen. Ich nenne es kindlich, das Gotische in Duccios Kunst nach dem Vorhandensein gotischer Bogen, Fialen und Krabben berechnen zu wollen. Die Gotik hat seine Kunst niemals von innen her befruchtet, man darf höchstens von Ansätzen reden. Wer dagegen seine Bilder vom Standpunkt der Chronologie aus betrachtet, wird das wachsende Auftreten gotischer Architekturformen als ein Hilfsmittel ansehen dürfen. Es wäre gegenüber den wenigen erhaltenen Arbeiten der eigenen Hand Duccios ein törichtes Beginnen, die einzelnen Gemälde etwa auf ein bestimmtes Jahr festlegen zu wollen. Unsere Aufgabe ist gelöst, wenn wir die Tafeln in den großen Zusammenhang seines Vorwärtsschreitens einordnen können.

Zu den frühesten Bildern, die uns von Duccio erhalten sind, gehört die Madonna mit den drei Franziskanern, (Siena, Akade-

mie Nr. 20), die noch vor der Madonna Rucellai entstanden sein wird. So zerstört die kleine Tafel auch ist, sie gibt noch immer einen Begriff von dem hohen künstlerischen Können Duccios (Taf. 43). Die Technik ist von einer unübertrefflichen Feinheit und Zierlichkeit; die drei knieenden Mönche, der am besten erhaltene Teil des Bildes, legen Zeugnis ab von der außerordentlichen Geduld und Sorgfalt Duccios. Rein technisch ist in dieser Hinsicht der Abstand von der Maniera bizantina sehr groß, an sich freilich sind es ganz die malerischen Mittel des Mischstils. Die starke Untermalung mit einer dunklen Terra verde hat Duccio von dort übernommen und selbst sein ganzes Leben hindurch beibehalten. Auf diese Unterlage wurden dann die Fleischtöne aufgetragen, in feinen Strichlagen nebeneinander, und durch wiederholtes Lasieren mit einander verschmolzen, dabei folgt die Richtung der Striche den einzelnen Formen. Nicht anders, nur viel gröber, haben auch Guido und seine Schule ihre Bilder gemalt. Diese Strichmanier bildet die Grundlage der Technik überhaupt, die Gewänder z. B. werden in eben solchen Strichlagen angelegt, nur wendet der Künstler einen gröberen Pinsel an und lasiert stärker. Duccios kleine Madonna steht dem Mischstil nicht nur technisch nahe, sie ist auch sonst ganz auf seinem Boden gewachsen. Die Gesichtstypen und die Hände, besonders die rechte Hand mit den dünnen, gliederlosen Fingern und dem langen Daumen beweisen das zur Genüge. Der vollkommen verzeichnete linke Arm der Madonna läßt unmittelbar an denselben Fehler in Guidos Madonna im Stadthause denken (Taf. 62). Besonders interessant ist das Sitzmotiv des Kindes, es entstammt den Madonnen der Guidoschule, ist aber auch dort schon eine uralte Reminiszenz. Schon auf frühchristlichen Elfenbeinen begegnet man ihm; es läßt sich am kürzesten bezeichnen, wenn man sagt, das rechte Bein sei von der Innenseite gesehen, das linke von vorn, so daß das Schienbein in voller Aufsicht erscheint Dies Motiv kehrt unzählige Male im Laufe des Mittelalters wieder, in Byzanz besonders auf Elfenbeinen. Duccio verwendet es auch in der Madonna Rucellai, und noch die Maestà hat es, auf dem Bilde der Myrrhophoren, in dem Engel, der auf dem Sarkophage sitzt. Der Holzthron entstammt der Maniera bizantina und die

Proskynese der drei Mönche (streng genommen leistet sie nur der vorderste, der Mariens Fuß küßt) ist nur zu deutlich byzantinisch. Dazu kommt die überragende Größe der Maria und die Kleinheit der Franziskaner; wer dächte dabei nicht an byzantinische oder byzantinisierende Apsismosaiken? Ich vermag nicht zu sagen, woher das Motiv des Mantels stammt, der wie zum Schutze über die drei Mönche gebreitet wird. Es wäre wohl möglich, daß es auf sienesischem Gebiet entstanden ist, denn gerade hier glaubte man der besonderen Obhut der Madonna anvertraut zu sein[1]). Es ist auch später in Siena des öfteren gemalt worden und von da wohl nach Florenz gelangt. Duccios persönliche Note kommt, abgesehen von der Zartheit, mit der das ganze Bild aufgefaßt ist, besonders in der weichen Freundlichkeit der Madonna zu Worte. Schon diese Maria hat, trotz ihrer byzantinischen Gesichtszüge, die holde zärtlich-schwermütige Lieblichkeit, für die Duccio später den reinen Ausdruck gefunden hat; nicht zum wenigsten ihr verdanken des Künstlers Madonnen die Wärme, die, wenn auch in der Maniera bizantina schon vorgebildet, doch erst ihm zu dieser unmittelbaren Menschennähe zu veredeln gelungen ist.

Neben dieses kleine Bild muß das Triptychon der Londoner Nationalgalerie gestellt werden (Taf. 45). In der Mitte die Halbfigur der Maria mit dem Kinde, der vier kleine Engel, anbetend und das Weihrauchfaß schwingend, Verehrung zollen. Im Rahmengiebel Propheten und Heilige des alten Bundes um David geschart, gewissermaßen aus verklärten Höhen auf Mutter und Kind herabschauend. Auf dem rechten Flügel steht Agnes in ganzer Figur, auf dem linken Dominikus. Das technisch feine Bild macht streng

[1]) Ich erinnere an das Mantelwunder am Vorabend der Schlacht von Montaperti und zitiere die Stelle aus der Sconfitta (Propugnatore VI, 1873, pag. 52). „E come venne la sera, la gente de' Sanesi facendo grandissimi fuochi, chi dormiva e chi si posava, e quelli che vegghiavano del campo de' Sanesi e del campo de' Fiorentini della maggiore parte fu veduto uno mantello bianchissimo sopra lo campo e sopra la gente del Comune di Siena. Alquanto dicevano che era fumo de' grandi fuochi, che faceva la gente del Comune di Siena, ma per la maggiore parte si diceva ch'egli era il mantello della nostra madre benedetta Vergine Maria, la quale gli guardava e difendeva“ . . . . Der Mantel der Madonna spielt auch sonst eine Rolle, pag. 42 heißt es: „lo terzo fu quello confaloniere di Camulia reale, che rappresentava il mantello della nostra madre Vergine Maria, cioè ch'era tutto bianco, candido, netto e puro.“

genommen einen primitiveren Eindruck als das kleine Täfelchen in Siena, hat aber im Linearen schon soviel Ruhe, daß man fast an die Maestà erinnert wird. Die Faltengebung behält im einzelnen noch die Härte der Maniera bizantina. So sehr auch das überkommene Schema von Duccios Stoffgefühl durchbrochen wird, man braucht nur eine Madonna der Guidoschule zu vergleichen und wird, zum Beispiel am rechten Arm der Maria, das alte Faltensystem wiederfinden; noch deutlicher an dem schmalen Goldstreifen, der, nur um das Gesicht herum, auf dem Saum des Mantels aufgesetzt ist, (wie bei Guido). Auch die flachgedrückten Falten des weißen Schleiers wollen unter diesem Gesichtspunkt verstanden sein. Die Haltung des linken Armes, der das Kind trägt, ist unmöglich; Duccio scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein, denn er erstickt den Arm unter einem Wust von Stoff. Niemand wird ihm glauben, daß diese linke Hand mit dem Körper zusammenhänge. Das ikonographische Motiv ist eine Weiterbildung der „mütterlichen" Madonna der Maniera bizantina; ich weiß nicht, wo dieser Schritt zuerst getan worden ist, aber die große Beliebtheit, deren sich das Motiv des nach dem Schleier greifenden Kindes, um die Jahrhundertwende und auch später noch, in Siena erfreut, könnte darauf hindeuten, daß es ein sienesisches Motiv sei; ja ich würde es nicht für ausgeschlossen halten, daß D u c c i o es erfunden habe. Agnes trägt durchaus byzantinischen Typus, wenn er auch wegen der vollen Frontalstellung nicht so hervortritt; in der Agnes der Maestà wird das Byzantinische stärker empfunden. Wer in diesem hochaltertümlichen Triptychon nach gotischen Anzeichen sucht, muß es einigermaßen schwer haben, denn höchstens in dem Standmotiv der heiligen Agnes kann im Sinne einer gewandelten Empfindung von „gotischem Schwunge" die Rede sein. Die Rahmenform hat, abgesehen von dem Giebel, nichts Gotisches, sie ist, wie schon der Name andeutet, eine Erfindung des Ostens. Auf die Ornamente der Nimben und Rahmenränder muß hingewiesen werden. Sie sind bei Duccio niemals[1]) mit der Stanze eingeschlagen, sondern stets mit der Hand in den Goldgrund eingedrückt. Das gibt dem Schmuck einen besonderen Reiz, der künstlerisch mit dem

[1]) Die Madonna Rucellai und die Madonna beim Grafen Stroganoff ausgenommen.

Ganzen verschmilzt. Es wird der Arbeit nichts von ihrer Wärme genommen. Die glatte Kälte, die uns aus Sanos blanken Tafeln so oft entgegenweht, hat ihren Grund auch darin, daß die mechanische, tote Stanze sich so breit macht. Die reizenden Zufälligkeiten gediegener Handarbeit fallen einer schematischen Monotonie zum Opfer. — Die Ornamente sind der Beachtung wert. Das Nimbenmotiv der Madonna kehrt wieder im Heiligenschein der Madonna Duccios in Perugia (Taf. 48). Für den Nimbenschmuck Duccios kann man einen Weg bezeichnen: ist er anfänglich rein linear, so wird er später immer vegetabilischer, gezeichnet mit Frische und Lebendigkeit, ohne doch aus dem Zusammenhang der Bilder herauszuwuchern.

Die Madonna beim Grafen Stroganoff hätte vor dem Londoner Bild besprochen werden müssen. Sie steht technisch und nach ihrem Gehalt der kleinen Akademie-Madonna nahe, erinnert aber formal und ikonographisch sehr stark an das Triptychon; wie die Akademie-Madonna hat das Bildchen in Rom gelitten, wenn auch in geringerem Maße. In Bezug auf das Sitz- und Bewegungsmotiv des Kindes wirkt es wie ein Zwischenglied der beiden Tafeln (Taf. 44). Es behält die Haltung der Beine, wie man sie auf der Akademie-Madonna sieht, bei und bereitet zugleich auf das Triptychon vor, indem es den Knaben nach dem Schleier der Mutter greifen läßt. Man darf ikonographisch die Reihenfolge der Bilder so bezeichnen: Siena, Rom, London. In Siena sitzt das Kind am tiefsten, in Rom ist es höher gerückt, doch nicht hoch genug, als daß die Greifbewegung des Knaben leicht und natürlich herauskäme. Die Art, wie der kleine Christus den Arm recken muß, wirkt nicht empfunden, vielmehr so, als werde versucht, ein neues Motiv nach einem Vorbilde in ein älteres Schema einzufügen, wobei der Künstler noch nicht wagt, das hergebrachte Sitzmotiv dem neuen zuliebe abzuändern. Dabei kann man doch wieder nicht sagen, daß die Haltung der Beine schematisch, wie ein Rest des alten Typus, aussehe. Man betrachte das römische Bildchen für sich: wie gut ist die Haltung der Beine beobachtet; der Knabe muß sich stark emporrecken, damit wird der Schwerpunkt verschoben; um diese Verschiebung auszugleichen, tastet das Kind mit den Beinchen, sucht einen Halt, den das rechte dann auch an dem Handgelenk der Mutter findet, während das linke in der

Schwebe bleibt. Erst wenn man das Bildchen neben die beiden anderen stellt, sieht man, daß hier ein altes Motiv so geschickt mit einem neuen verklammert wird, daß es wie ein neues wirkt. Der Körperbau des Knaben ist hier, wie auf der sienesischen Tafel, noch recht schwer; das liegt zum Teil daran, daß auf dem Bilde in Rom Christus eine Tunika aus dickerem Stoff trägt (die Lora fehlen nicht); so erhält der Oberkörper des Kindes den großen geschlossenen Kontur, den die Sienesen so lieben, aber die Entwicklung kindlicher Beweglichkeit wird verhindert. Duccios zunehmende Einsicht in die Natur der Gewandstoffe, die Verfeinerung seines Gefühls für Bewegung haben ihn bald einen Ausdruck für die Leichtigkeit des Stoffes finden lassen. Wie der Knabe des Triptychons schon eine dünne Tunika trägt, so kann man diesen Fortschritt an dem Schleier Mariens beobachten. In Siena noch die rote byzantinische Haube ganz ohne Schleier, in Rom größere Faltenzüge, die mehr einem Kopftuch zukommen, in London wirklich ein Schleier (am besten bei Agnes). Die Haltung des linken Armes der Stroganoff-Madonna wirkt besser als in London, mit dem Höherrücken des Kindes wächst eben die Schwierigkeit der Verkürzung. Auf dem erstgenannten Bilde ist die rechte Hand der Maria wirklich nur Stütze für den Fuß des kleinen Christus, auf der andern Tafel hatte sie diese Funktion nicht mehr und ähnelt nun in ihrer Haltung etwas dem alten Deuten, sieht aber zugleich so aus, als wolle sie sich zärtlich-mütterlich auf des Kindes Knie legen. Erst auf dem Triptychon hat Christus freie Beweglichkeit, man möchte sagen, hier habe man den nächsten Bewegungszustand vor sich, also: auf der römischen Tafel reckt sich der Knabe und will mit dem Kopftuch spielen, die Mutter kommt ihm entgegen, hebt ihn höher, so daß er wirklich sitzen und mit dem Schleier spielen kann, was er dann auch tut, indem er mit beiden Händchen zugleich hingreift. Mit diesem Höherheben sind die Beine frei geworden und schlagen sich übereinander, der hinaufgeschobene Schwerpunkt macht es nun ganz natürlich, daß die Mutter ihre Hand auf des Kleinen Knie legen will, um dem Hintenüberfallen vorzubeugen. — Es steckt ein großer Reichtum gedanklicher Arbeit in diesen Bildern; der Wunsch, diese auch

für den Uneingeweihten in ein volles Licht emporzuheben, muß die Fülle meiner Worte entschuldigen. — Der Kopftypus des Kindes geht in den drei Tafeln sehr eng zusammen und verrät ein nicht geringes Maß von Naturbeobachtung, am stärksten vielleicht auf dem Bildchen in Rom, wo der Knabe einen auffallend großen Hinterkopf hat, wie er einem gewissen Stadium kindlicher Körperentwicklung eigen ist. Der Gang der Goldsäume wird in dem römischen Bildchen merkwürdig ruhig. Der Mantel der Maria ist leider ganz verdorben, so daß er nur noch als schwere Silhouette wirkt. Das Konsolengesims war ein beliebtes Dekorationsstück der Maler in der zweiten Hälfte des Dugento, von Duccio oft und gern angewendet.

Diese drei besprochenen Gemälde bilden eine Gruppe, gehören einer frühen Epoche im Schaffen Duccios an und müssen demnach in irgend einem Verhältnis zur Madonna Rucellai stehen. Selbst wenn man, wie es in diesen Blättern geschehen ist, stets von neuem auf die vielen Fäden hinweist, mit denen diese Madonna dem Lebenswerk Duccios verknüpft ist, man stutzt doch, wenn man daran geht, das Florentiner Bild im Zusammenhang mit den eben behandelten kleinen Tafeln zu betrachten. Die Madonna Rucellai (Taf. 4) hat eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit der Maestà (Taf. 2) und wird doch wieder von ihr getrennt durch eine merkwürdige Altertümlichkeit; anderseits scheint es fast unmöglich, den Marienkopf in Santa Maria Novella mit dem Madonnentypus der drei kleinen Tafeln in Beziehung zu setzen, und die Schwierigkeiten wachsen, wenn man die Madonna in Santa Cecilia in Crevole (Taf. 56) dem Rucellaibilde überraschend nahestehen sieht. Die Madonnentypen dieser beiden Gemälde scheinen dem ersten Blick mit den fortgeschrittensten Engelköpfen der Maestà verwandter zu sein, als mit irgend einem Mariengesicht der kleineren Bilder Duccios. Sollte der Stil des monumentalen Bildes soviel Gewicht haben, um die Madonnentypen in ihrer Entwicklung emporschnellen zu lassen, ohne doch die Formengebung der kleineren Bilder nachdrücklich zu befruchten? Oder darf man sich etwa darüber täuschen, daß der Typus mit der langen, schmalen, gekrümmten Nase der eigentlich byzantinisierende und darum der ältere ist? Wie merkwürdig, daß die

Madonna Rucellai beide Typen (in den Engelköpfen) nebeneinander enthält, wenn auch bedeutend weniger ausgeprägt als die Maestà. Und dabei darf der „byzantinisierende" Typus — nennen wir ihn zunächst so — nicht einmal ohne weiteres dem Gesichtstypus der kleinen Madonna gleichgestellt werden. Hier liegen Widersprüche, die gelöst werden müssen; der natürlichste Weg dazu wird sein, auf die Maniera bizantina zurückzugehen. Die Antwort auf unsere Frage wird rasch in der Tatsache gefunden, daß schon die Maniera bizantina, oder sagen wir besser die Schule Guidos, zwei Madonnentypen besitzt. Man kann es auch anders ausdrücken, nämlich, daß schon der Mischstil den älteren Typus aufzulösen beginnt und damit einen zweiten vorgeschrittenen schafft. Der ältere ist erhalten etwa in der Madonna der Chiesa del Carmine in Siena (Venturi V, Fig. 30). Der aus ihm entwickelte zweite, jüngere Typus mag der Madonna del Voto entnommen werden. Duccio lernte in seiner Schule diese zwei Typen kennen, ohne sich ihrer Verschiedenheit ganz bewußt zu sein, denn bald verschmilzt er sie mit einander, bald entwickelt er jeden einzelnen weiter. Der Typus der kleinen Madonna bleibt bei der langen schmalen, gekrümmten Nase, der Kopf behält viel von der Rundung des älteren Vorbildes, die Verdickung der Nasenwurzel fehlt, aber sonst zeigt sich deutlich, wie das jüngere Ideal fruchtbar wird. Der Mund ist klein, aber länglich, wenn auch noch vorgestreckt; das Auge kleiner, geschlitzt. Auch der Kinderkopf geht ins Längliche, am deutlichsten in der römischen Madonna, am wenigsten in der Madonna mit den drei Mönchen. Im monumentalen Bilde der Capella Rucellai aber bediente sich Duccio des jüngeren Vorbildes, er hat dies eigentlich nur erweicht, mit neuem Naturgefühl durchtränkt und ist folgerichtig dabei geblieben, das Auge geschlitzter, die Liderspreizung kleiner, die Iris ovaler zu machen. Man setze der Rucellai-Madonna (Taf. 4a) die großen Augen der Madonna del Voto ein, um die engste Verwandtschaft zu erkennen.

Das Verhältnis des Bildes in Santa Maria Novella zu den kleinen Madonnen stellt sich nun folgendermaßen dar: die große Altartafel ist einer bestimmten Entwicklungsphase der Guido-Schule unmittelbarer verwandt, als die kleinen Madonnen; das Madonnen-

antlitz zeigt einen Typus, der eine Verjüngung des älteren, rundköpfigen genannt werden darf. Die kleinen Madonnen bleiben mehr bei dem älteren Typ, aber auch sie zeigen die Typenmischung, der ältere Knabenkopf neben dem jungen Madonnenantlitz, wie in der Madonna Rucellai und umgekehrt, zum Beispiel in der Stroganoff-Madonna (Taf. 44). Die Madonna Rucellai steht also nicht im Widerspruch zu den kleinen Madonnen, sie entspricht vielmehr deutlich der Stilepoche dieser Tafeln.

Kann die Madonna in Crevole (Taf. 56) eine Arbeit Duccios sein? Das Bild ist ein Rätsel[1]). Das Madonnengesicht wäre man versucht, eine Wiederholung der Rucellai-Madonna zu nennen, so sehr gleichen beide einander Zug um Zug; die Engel in den Wolken sind primitiver als die Rucellai-Engel, vor allem aber nicht weich genug. Das Sitzmotiv des Knaben und die Haltung seiner Beine könnte man den Bewegungszustand kurz vor jenem des Triptychons nennen. Das Greifen wirkt ebenso gereckt wie auf der Stroganoff-Madonna; der Knabe langt, in der Höhe des linken Auges der Madonna, nach ihrem Mantel und sucht zugleich die byzantinische Haube zu fassen. Christus hat den rundköpfigen Typus und kahle Stirn, trägt aber ein dünnes kurzärmeliges Hemdchen, das, ganz ähnlich wie in Florenz, von einer Schnur gegürtet wird (die goldgestickten Lora der Madonna Rucellai fehlen). Die Haltung des linken Kinderarmes ist ganz ducciesk; der Madonna Hände sind Hände des Mischstils. Der Heiligenschein Mariens ist so reich geschmückt, wie es erst der späte Duccio vermochte, das ornamentale Motiv klingt zweimal in Nimben der Maestà an. Der Faltenstil an den Kleidern des Kindes steht auf der Stufe der Madonna Rucellai, ist aber mechanisch und ohne Empfindung gemalt, das Lineargefühl Duccios sucht man vergebens. Es fehlte noch, daß man gotische Züge entdeckte, aber auch ohne diese kann man das Bild ein Rätsel nennen.

Suida ist geneigt, die Madonna Rucellai und die Tafel in Crevole für Jugendwerke Duccios zu halten. Das wäre eine einfache Lösung, aber mir scheint, sie ist nicht richtig. Die Madonna in

[1]) Leider konnte ich das Original nicht aufsuchen, meine Bemerkungen werden unter diesem Vorbehalte gemacht.

Sta. Cecilia hat gewisse Züge, die man dem Ikonographischen zuliebe nicht übersehen darf. Zugegeben, daß das Greifen nach dem Mantel in diesem Sinne Vorbild ist für das Greifen nach dem Schleier, zugegeben, daß die Tafel überhaupt der Rucellai-Madonna sehr nahe steht, zugegeben die Primitivität des Ganzen; trotzdem, um es kurz auszudrücken, wirkt das Bild weniger archaisch, als archaisierend. Mit andern Worten: die Formen haben eine gewisse süßliche Glätte, ein Maß von Weichheit, das der Madonna Rucellai fehlt, aber was das Wichtigste ist, sie sind hohl, ohne Empfindung gemalt, mit Gefallen an einer oberflächlichen Lieblichkeit. Und darum tut man Unrecht, hier von Duccio selbst zu sprechen. Die reiche Ornamentation des Nimbus, so wenig ich ihr übergroße Wichtigkeit beilegen möchte, gibt einen Fingerzeig. Sie wäre für Duccio vor der Madonna Rucellai schwer denkbar. Das weitgehende Verständnis für die Stofflichkeit macht die Datierung der Tafel um 1285 verdächtig. Das Hemdchen des Kindes mit seinen languettierten Säumen ist ein feines Stück malerischer Arbeit, und die pikanten Reize des schleierdünnen Gewebes sind an den Beinchen des Knaben fast raffiniert ausgenützt. Man sollte sich durch die äußerliche Primitivität nicht täuschen lassen; ich glaube, die Madonna in Crevole ist ziemlich späten Datums, nicht viel vor der Jahrhundertwende entstanden, als Arbeit eines Schülers, der das berühmte Florentiner Altarblatt zum Vorbild nahm, aber die zarte, durchempfundene Formengebung Duccios in eine süßliche Weichlichkeit verwässerte. Wir werden Gelegenheit haben, an anderen Bildern, die man für Arbeiten Duccios hält, ein ähnliches Verhältnis zur Kunst des Meisters festzustellen, und es mit Recht aus dem umfangreichen und intimen Werkstattbetrieb erklären dürfen. Das Bild in Sta. Cecilia scheidet aus der Reihe der eigenhändigen Jugendwerke Duccios aus; indem ich die bisher besprochenen Tafeln nach dem Orte ihrer Aufbewahrung nenne, möchte ich als zeitliche Reihenfolge vorschlagen: Siena, Florenz, Rom, London.

Von eigenhändigen Arbeiten Duccios bleiben uns, wenn man das Hauptwerk beiseite stellt, nur noch wenige, streng genommen nur eines. Die Frühwerke, die wir hier betrachtet haben, lassen einen Schluß auf die Weiterentwicklung seines Stils zu. Das heißt:

Duccio durchdringt das Erbe der Maniera bizantina immer mehr mit seiner neu gewonnenen Freude an der Natur, aber weniger von innen als von außen her. So kann es kommen, daß neben Fortgeschrittenstem Reste des Alten fast ungeglättet, fast unverbunden stehen bleiben. Der jüngere Gesichtstypus wird häufiger, besonders das Kind Jesu verliert die alte Starrheit, sein Kopf wird immer länglicher, der Ausdruck frischer, kindlicher. Kurz, auf allen Gebieten seiner Kunst macht sich die Wirkung einer unmittelbaren Naturbeobachtung geltend. Es ist übrigens bezeichnend, daß die Gotik an Duccios Architekturen ihr Spiel treibt, die Rahmung der Bilder aber grundsätzlich den Rundbogen festhält, obwohl man gotische Formen hier am ehesten erwarten dürfte. Selbst die Maestà scheint im Stil des Dugento gerahmt gewesen zu sein (vergleiche meine Wiederherstellung [Taf. 65 u. 66]); keines der Bilder Duccios steckt in einem Spitzbogen.

Gewissermaßen eine Verbindung zwischen der besprochenen Bildergruppe und dem Entwicklungsstadium der Maestà bringen uns drei Gemälde, von denen nicht eines als ganz eigenhändig bezeichnet werden darf. Am ehesten verdiente von diesen dreien die Madonnentafel in Perugia (Taf. 48) diese Bezeichnung, wenn sie nicht durch spätere Übermalung entstellt worden wäre. Berenson hat die Zuschreibung dieses Bildes auf Duccio zuerst ausgesprochen. Die sechs übergebeugten Engel in den Rahmenzwickeln haben zwar recht gelitten, lassen aber des Meisters Hand erkennen; daraus dürfte man wohl schließen, daß die Tafel in ihrem ursprünglichen Zustande ein Werk des Künstlers selbst gewesen sei. Heute ist das Wichtigste des Bildes roh mit Ölfarbe bedeckt, nämlich das Gesicht der Madonna, ihre Hände, die Füßchen des Knaben, seine linke Hand mit dem Unterarm, weniger der rechte, auch sein Gesicht, wenn auch nicht so plump; sein Haar ist ziemlich frei von Übermalung, sein Hemdchen hat zwischen dem Schleier und seinem Arm sehr gelitten, auch der Mantel, besonders dort, wo er um die Beine des Kindes geschlungen ist. In den Gewändern hier und da Retuschen; die Bemalung der Nimben ist nicht ursprünglich. Man kann die Tätigkeit des vandalischen „Restaurators“ verfolgen, (ich vermute eine plumpe Hand des 19. Jahrhunderts). Wahrscheinlich war durch eifriges Putzen

des Madonnengesichtes und der nackten Teile überhaupt die Grünuntermalung zum Vorschein gekommen. So entschloß man sich zu einer Aufbesserung. Der damit beauftragte „Künstler“ nahm die Sache sehr oberflächlich. Die überlangen Finger der Madonna mißfielen ihm, darum machte er sie um die Länge eines Fingernagels kürzer, die Reste des Alten zu verdecken nahm er sich nicht die Mühe. So blicken denn unter der modernen Hand überall die alten Fingerkuppen hervor, am deutlichsten beobachtet man dies an dem Zeigefinger der linken Hand, die Bildung des alten Nagels entspricht dem Triptychon in London; an dies Bild müssen wir uns halten, wenn wir die Madonna in Perugia wiederherstellen wollen, um so mehr als das ikonographische Motiv dem Bilde in England verwandt ist. Die linke Hand der Maria wird ausgesehen haben wie das Triptychon es zeigt. Es ist der ältere Handtypus Duccios. Auch die dünne, hemdartige Tunika mit dem languettierten Saum hat das Bild in Perugia, desgleichen ist die Art, wie der Knabe den Mantel trägt, dem Triptychon verwandt, (vergleiche die Stroganoff-Madonna und die Maestà). Der Faltenstil des Hemdchens entspricht den Frühwerken. Am Mantel Mariä wird er durch das byzantinische Goldgespinst verschleiert; es wäre sehr äußerlich, wollte man deswegen das Bild in seine Jugend setzen, Duccio hat von Zeit zu Zeit das Goldgespinst immer wieder angewandt, so daß man daraus keine chronologischen Schlüsse ziehen darf. Das Gesicht der Madonna wird ursprünglich eine Mittelstellung eingenommen haben zwischen dem Typus des Londoner Bildes und dem von Siena, Acc. No. 28 (Taf. 46), wie auch das Ikonographische beide Gemälde durch die Madonna in Perugia zueinander in Beziehung bringt. Maria hält hier das Kind ähnlich wie in London, aber der Knabe sitzt nicht wie dort, sein Körper ist fast gestreckt und die Mutter kann das Herabgleiten nur dadurch verhüten, daß sie ihn an sich drückt. Ihre linke Hand wie auf dem Triptychon, die rechte erinnert an die deutende Hand des Mischstils (vergl. die Madonna in Crevole, Taf. 56), aber das Deuten wird verdunkelt, weil der Knabe mit seiner Linken nach der Mutter Hand greift, wie er auf der Madonna mit den 3 Franziskanern (Taf. 43) Goldfinger und Zeigefinger der linken Hand Mariens umspannt. Die übergeschlagenen Beine kommen vom Triptychon her,

während die Art, wie Christus Schleier und Hemdchen mit der Rechten faßt, der Madonna in Siena (Acc. No. 28; Taf. 46) entspricht. Der Kopftypus des Knaben hat nur noch wenig von dem starken Hinterkopf, wie überhaupt der Typus immer länglicher wird; die vollen Wangen aber bleiben. Die Tatsache, daß der Knabe hier betächtlich größer ist als in den Frühwerken, rückt das Bild in Perugia diesen gegenüber auf eine höhere Entwicklungsstufe. Es ist doch merkwürdig, daß der Knabe in Duccios ersten Werken so unnatürlich klein ist, wenn man daran denkt, daß die Maniera bizantina ihn gewöhnlich zu groß bildete, weil sie bei ihm weniger an das Kind als an den Weltenrichter dachte. Allerdings darf man nicht übersehen, daß im dritten Viertel des Dugento der Knabe in der sienesischen Maniera bizantina kleiner wird, zweifellos ein Zeichen dafür, daß man ihn bereits mehr als Kind zu empfinden begann. Wenn Duccio anfangs in das Extrem umschlägt und ihn zu klein darstellt, so kann man das nur einen Ausfluß der neuen Naturbeobachtung nennen, die, in der Erkenntnis, daß traditionelle Vorbilder über die Wirklichkeit hinausgehen, nun der Wirklichkeit gerecht werden will und dabei unwillkürlich die Grenzen nach untenhin überschreitet. Duccio hat das gefühlt und steigert nun die Größe des Knaben allmählich wieder zu einem natürlichen Verhältnis gegenüber Maria. Damit verbindet sich die zunehmende Verinnerlichung der Beziehungen der Mutter zum Kinde.

Sehen wir in dem Bilde zu Perugia das traditionelle Deuten noch anklingen, so ist auch der letzte Rest davon in der Madonnentafel in Siena (Acc. No. 28) verschwunden. Die Kunst beginnt auf eigenen Füßen zu stehen, sie bedarf nicht mehr des äußerlichen Hindeutens, sie kann durch innerliche Mittel reden. Die sanften, demütigen Augen der Mutter Maria wollen die Verehrung der Frommen ablenken auf das göttliche Kind; sie trägt es mit beiden Händen, ein wenig vorgestreckt, als wolle sie sich huldvoll zu dem Beter hinabneigen, um ihm den himmlischen Knaben darzubieten. Die sanfte Bewegung ihres Hauptes auf das Kind zu erhält den zartesten Sinn; was tatsächlich ein Rest alter Überlieferung ist, wird hier wie etwas Neues in den verinnerlichten Bildgedanken eingeordnet.

Man hat ein Recht, solche Worte vor dieser Tafel auszusprechen,

wenn sie auch auf Eigenhändigkeit keinen Anspruch machen darf. Ich muß Jacobsen darin beipflichten. Das Gemälde ist eine gute Werkstattarbeit, unter Duccios Augen entstanden. Der Entwurf mag von ihm herrühren, die Qualität des Bildes ist für den Meister nicht hoch genug. Die Ausführung gehört einer untergeordneten Hand, ist mechanisch und empfindungslos, die Formengebung der Gesichter hat eine Leere, die an Segna di Bonaventura erinnert, besonders in den Köpfen der Heiligen und Apostel; Gesicht und Körper des Kindes teilen diese Mängel. Am besten wirkt das Antlitz der Maria, mag sein, daß Duccio hier vielleicht die Schülerarbeit übergangen hat. Die stark durchschimmernde, zum Teil sogar bloßgelegte Grünuntermalung stört den Eindruck des Bildes und macht seine gedankliche Wiederherstellung nötig. Es hat sehr gelitten, besonders das Mittelbild und die Aufsätze; die Rahmenform ist nicht mehr ursprünglich, und es bleibt unsicher, ob die verschiedenen Tafeln wirklich zusammengehören. Qualitativ am höchsten steht unter den Heiligen Dominikus, seine Hände sind leider ganz verdorben. Die Anordnung hat offensichtlich ihren Ursprung in der Maniera bizantina, was durch einen Vergleich mit der Tafel von 1270 (Guidoschule) hinlänglich bewiesen wird.

Man kann das Mittelbild, wie ich oben angedeutet habe, als einen Schritt über das Bild in Perugia hinaus ansehen. Die Motivierungen sind klarer geworden, so sehr man auch in dem linken Arm Mariens den deutlichen Ausdruck seiner Funktion vermißt; das räumliche Verhältnis der Mutter zum Kinde ist mehr von dem Wunsch auf klare Flächenverteilung, denn von der Freude am Sichtbarmachen des Tragens und Ruhens eingegeben. Das Fehlen eines klaren Körpergefühls findet sich bei Duccio ebensosehr wie in dem engeren und weiteren Kreise seiner Schule, — Berenson nennt es den Mangel an „tactile values.“. Der Knabe sitzt auf dem Unterarm der Mutter, hat seinen linken Fuß auf dem Handgelenk ihrer Rechten, während sie mit dieser Hand sein anderes Füßchen faßt, das noch von ihrer linken Hand gestützt zu werden scheint. Des Kindes Haltung verhüllt die Beinstellung, aber diese ist ohne Zweifel nur eine leichte Wandlung des altbekannten Motivs und auch der linke Arm des Knaben bietet uns nichts Neues.

Es sei gestattet, hier ein Bild einzuschieben, das den besprochenen Tafeln verwandt ist, ich meine die Madonna der Sammlung Tadini-Buoninsegni in Pisa[1]); wir haben hier nur ein gutes Schulbild, das dem Meister selbst kaum so nahe steht, wie etwa Siena Akademie Nr. 28 und Nr. 47. Die Haltung der Madonna ähnelt dem Triptychon in London, und auch im Stil hat das Bild mit dem Triptychon Verwandtschaft, desgleichen die Art, wie das Kind in Pisa nach dem Schleier der Madonna greift und ihn herunterzieht. Aber das Funktionelle kommt in Pisa doch unklar und gedrängt heraus, das Sitzmotiv des Knaben, der nun schon ein strammer Bursche vom Typus der Akademie-Madonna (Nr. 28) ist, kennen wir von der Stroganoff-Madonna her. Die Pisaner Tafel hat etwas Zusammengelesenes, wie wenn der Künstler nach frühen und späten Arbeiten Duccios zugleich gearbeitet hätte. Das Bild denke ich mir etwa um 1300 entstanden, vielleicht ist es gar noch jünger. Der Madonnenkopf geht im Typus ganz dicht an den Meister heran, aber die Formen des Knaben sind leer und empfindungslos, irgend etwas Neues bringt die Tafel nicht; es fehlt ihr jene zarte Lebendigkeit, die in Duccios eigenen Arbeiten stets den Meister verrät.

Fehlte es in Pisa an fortschreitender Verinnerlichung des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind, so zeigt sich diese dafür um so klarer in der Madonna der Akademie (Nr. 47), die ich trotzdem nur für eine gute Werkstattarbeit halten kann, obwohl sie an Qualität Nr. 28 voransteht. Die Anordnung im Rahmen ist reicher geworden durch die Täfelchen der Patriarchen und Propheten, die zwischen die Engel und die großen Heiligen eingeschoben sind. Noch einen Schritt weiter, und die Maestà fügt zwischen die Rundbogenbilder der Apostel und die Engel eine Reihe Geschichten, verbindet aber dafür die Apostel eng mit der Haupttafel.

Das Bild der Akademie ist fast ungenießbar, denn in der Mitteltafel blieb von dem Inkarnat der Maria und Christi nur noch die grüne Untermalung, die Seitenbilder waren dem Reinlichkeitstrieb weniger ausgesetzt und sind darum besser erhalten. Die Typen der

[1]) Vergl. Pietro d'Achiardi, Una Madonna sconosciuta di Duccio di Buoninsegna. L'Arte, IX, 1906, pag. 372 (Abb.). Ich kenne das Original leider nicht, nur unter diesem Vorbehalt werden meine Bemerkungen gemacht.

Heiligen sagen nichts irgendwie Neues, nur von der Madonna wäre noch zu sprechen. Es ist reizend, wie sie das Kind fest an sich drückt, mit ihrer Linken über seine Brust greifend, während die Rechte den Füßen des Knaben zur Stütze dient; dabei ist der Kinderkopf ihrer geneigten Wange nahe. Der Knabe sitzt nun wieder frontal, faßt mit der Linken Mariens Hand und läßt den rechten Arm leicht herabhängen. Die Rechte der Madonna zieht den Mantel vom linken Arm herüber, was den Eindruck des zärtlichen Schutzes noch verstärkt. Maria hat das Ende ihres Schleiers über des Kindes linke Schulter gelegt und hält ihn mit der Linken, die zugleich trägt, auf der kleinen Brust fest. Der zärtlich-schwermütige Ausdruck der Madonna, des Kindes erstaunt-schüchterner Blick, die ganze Haltung im Tragen und Andrücken, die Ruhe des geschlossenen Umrisses, all dies fügt sich zu einer schönen und herzerwärmenden Einheit zusammen. Es ist ein Verlust, daß dies, wenn auch nicht eigenhändige, Bild, so sehr gelitten hat. Es würde ein Musterbeispiel dafür sein, wie Duccio die mütterliche Madonna des Mischstils zu einer zarten Geistigkeit emporgesteigert hat.

Die Gruppe dieser Bilder bedeutet eine Weiterentwicklung der Frühwerke, eine folgerichtig wachsende Entfernung vom Mischstil. Leider läßt sich der Fortschritt aus den Schulwerken weniger deutlich erkennen, besonders nicht im Formalen, etwa im Faltenstil, der doch in der Akademie-Madonna (Nr. 47) kaum über die Frühwerke hinausgeht, wenn sich auch hier ein Freierwerden nicht leugnen läßt. Das Flachgedrückte der Falten verliert sich mit dem steigenden Verständnis für die Beweglichkeit des Stoffes, deshalb werden an den Mänteln die Faltenzüge schwerer, an Kopftüchern und Schleiern leichter, flüssiger, wird die Härte und Knitterigkeit fast ganz vertrieben.

Wir standen bisher — die Madonna Rucellai ausgenommen — auf dem Boden des intimen Madonnenbildes, die Maestà löst eine monumentale Aufgabe und stellt sich als repräsentative Tafel vor uns hin. Das ist gewiß eine Folge der Nachdenklichkeit, mit der Duccio an seine Aufträge herantrat. Nur die ganz späte Maniera bizantina kennt die Verschmelzung der intimen Madonna mit dem repräsentativen Bilde; Duccio muß gefühlt haben, daß darin ein Widerspruch liegt. Die mütterliche Madonna bleibt auch bei ihm

auf die kleinere Tafel des Halbfigurenbildes beschränkt, während von der monumentalen Ancona die zarte Intimität ausgeschlossen wird, ganz in demselben richtigen Gefühl, nach dem schon die Maniera bizantina gehandelt hatte. Es klingt also in Duccios Halbfigurenbildern die „mütterliche" Madonna des Mischstils nach, während die Maestà den Bildgedanken der Dugentomalerei im Sinne der repräsentativen Altartafel festhält.

Die chronologische Folge der Gemälde Duccios ist nach dem Voraufgehenden nun klar genug. Am Anfang steht eine Gruppe von Tafeln, die in die Nähe des großen Jugendwerkes gerückt werden muß; wer Zahlen verlangt, mag sich an die Zeit von 1280—1290 halten. Die nächste Gruppe bringt zwar nicht eigenhändige Gemälde, aber doch solche, die Duccio so nahe stehen, daß man aus ihnen Schlüsse auf das Entwicklungsstadium seiner persönlichen Tätigkeit ziehen kann; wir sehen in ihnen ein folgerichtiges Weiterschreiten über die frühen Arbeiten hinaus. Der Zeitpunkt ist mit dem folgenden Jahrzehnt bis 1300 annähernd richtig bezeichnet. Der Rest der Bilder des Meisters ist der Maestà nahe verwandt, wir dürfen also mit der letzten Stilphase den Zeitraum bis 1319 ausfüllen.

Nicht allzulange vor dem Hauptwerk ist das Triptychon im Buckingham Palace entstanden. Ich konnte das Original leider nicht aufsuchen; eine gute Photographie zu erlangen war mir unmöglich. Soweit nach der bekannten Abbildung zu urteilen ist, scheint es mir fraglich, ob die Flügel eigenhändig sind. Ohne die Untersuchung des Originals läßt sich etwas Sicheres überhaupt nicht sagen. Das Mittelbild steht Duccio selbst jedenfalls sehr nahe. (Taf. 49.)

Die höchste Leistung Duccios, die Maestà, war der Mittelpunkt unserer Untersuchungen und ich brauche nicht mehr davon zu sprechen, wie sie das Ergebnis der Lebensarbeit Duccios ist. Das Dombild legt nicht nur in seinem Inneren Zeugnis dafür ab, daß Duccio mit tausend Fäden in der sienesischen Malerei nach der Mitte des Dugento hängt, auch die äußere Form sagt uns das. So wie man im Bilde der thronenden Majestas die Form des alten Dossale durchschimmern sieht, wie man in der

Rückseite an die Kruzifixe des Mischstils erinnert wird, wo um den Gekreuzigten sich die Szenen seiner Leidensgeschichte scharten, so bleibt im Grunde das alte Breitbild (Paliotto) auch in der Maestà noch erhalten, ist nur ein wenig in gotischem Sinne frisiert, so daß man im Ernst die große Ancona auch der Rahmenform nach kein gotisches Bild nennen darf. Die kleinen Tafeln und Täfelchen sind locker aufgesetzt, kommen äußerlich als Schmuck hinzu, sind nicht Ergebnis des einheitlichen Stilgedankens. Ganz ähnlich baut Duccio auf der breiten Grundlage des Mischstils weiter, macht hier einen Vorstoß und lockert die alte Formelhaftigkeit mit seinem eigentümlichen, starken Naturgefühl; er nimmt dort gotische Formen an und pfropft sie seinen alten Vorbildern auf, aber nur selten zieht er auf eigene Faust zu Entdeckungen aus. So bedeutend, so groß Duccio auch als Erzähler sein kann, am reinsten und persönlichsten schafft er im Madonnenbilde, das ist bei ihm Ergebnis einheitlicher Entwicklung, gegründet auf ein tiefes Durchdenken und Durchempfinden des Problems[1].

* * *

[1]) Außer den genannten Bildern kenne ich noch ein Stück, das wohl eigenhändig, leider sehr zerstört ist: Siena, Akad. Nr. 23. Brustbild der Maria Magdalena, halbrund geschlossene Tafel, ein Aufsatzbildchen, etwa wie die Propheten und Patriarchen auf Siena, Akad. Nr. 47. Die Galerie Saracini bewahrt (Nr. 1236) die Halbfigur eines Engels, die Douglas dem Duccio zuschreibt; ich habe das Bild nicht gesehen.

In der Kirche San Leonardo al Lago bei Siena soll sich eine Madonna Duccios befinden. Leider ist das reizende Heiligtum jedem verschlossen, der Besitzer wacht eifersüchtig darüber; daß es den „Amici dei Monumenti" nicht anders ging als mir, hat mich etwas getröstet. Milanesi (Siena e il suo territorio, Siena 1862, pag. 166) schreibt das Bild dem Segna zu, er hält es für jene Tafel, die Segna 1317 für den Hochaltar der Kirche in Lecceto gemalt hat.

Zwei Täfelchen, die mit Duccio selbst zusammengebracht werden, sieht man in der kleinen Galerie der Confraternità della Madonna sotto le volte della Scala. Beide sind schön neu vergoldet und strahlen von der Wand herunter, andere Verdienste haben sie nicht mehr; die kleine Kreuzigung steht ikonographisch der Maestà nahe, die Gruppe der Marien mit Johannes ist aus der Kreuzigung des Dombildes herausgelöst. Das Gleiche gilt von der rechten Gruppe. Ein Urteil über die Technik läßt sich nicht mehr abgeben, nur einzelne Köpfe der Juden sind leidlich erhalten geblieben; die Arbeit ist fein und weist sehr in die Nähe Duccios. Schlimmer noch ist es dem kleinen Triptychon ergangen, das in einem reich vergoldeten, gotischen Rahmen steckt, der mit Krabben und Fialen geschmückt ist. Das Mittelstück ist abscheulich überschmiert und scheint gar nicht einmal sienesisch zu sein. Es ist auch bedeutend später entstanden als die Flügel, die ganz

Diese Handvoll Bilder blieb uns vom Schaffen Duccios bis heute erhalten und auch in ihr manche Tafel, an der die Werkstatt beteiligt ist. Wo ziehen wir die Grenzen zwischen eigenhändiger Arbeit und Arbeit der Schüler? Es muß hier davon gesprochen werden. Ein hervorstechender Zug mittelalterlicher Zivilisation ist das Genossenschaftswesen, dem auch die Kunst und ihre Ausübung unterworfen ist. Sie steht — nehmen wir gleich die kleinste soziale Einheit — zunächst nur unter dem Zeichen Werkstatt und ist eigentlich Handwerk; erst im Laufe des Dugento ändert sich die Lage, nicht die Werkstatt schafft sich ihre Arbeiter, der einzelne Künstler schafft sich seine Werkstatt, eine Wandlung, die sich ganz allmählich vollzieht, und es kennzeichnet den Wechsel, wenn man nun ausdrücklich eigenhändige Arbeit verlangt. Der Werkstattbetrieb im alten Sinne wurde darum doch nicht geändert; so wie nur aus ihm die stetige Fortpflanzung der Stile im Mittelalter erklärbar ist, übernimmt er diese auch für die neue Zeit, es tut dabei wenig zur Sache, daß die Verhältnisse doch ganz anders geworden sind. Wenn vordem eine Werkstatt Auftrag erhielt, so war die Arbeitsteilung selbstverständlich, wenn jetzt Duccio ein Bild für irgendeine Kirche malen soll, so will man eine Arbeit von ihm; aber die weniger Kunstverständigen legten kaum Wert auf das „eigenhändig“, wenn die Tafel nur aus seinem Kreise kam. So haben wir auch hier wieder Arbeitsteilung. All unsere stilkritischen Bemühungen dürfen das nicht vergessen, sobald wir eine Arbeit für eigenhändig erklären. Wer allzu scharf unterscheiden zu können glaubt, beweist nur, daß er sich dieser Schranke nicht bewußt ist und raubt seinen Behauptungen damit von vornherein die Zuverlässigkeit. Selbst wenn ein Bild bezeichnet ist, braucht es nicht ganz eigenhändig zu sein, wir haben gerade an Duccios Maestà ein Beispiel, das aber nicht zuverlässig ist, weil es sich um ein vielteiliges, großes Werk handelt. Die Maestà hat sicherlich ihre eigene

unberechtigt mit ihm verkoppelt wurden. Links Geißelung (vollständig verdorben), rechts Grablegung; an wenigen Stellen erkennt man noch die gute alte Arbeit; ikonographisch der Maestà sehr verwandt. Die Rahmung der Flügel ist sicher ganz modern, die Malereien sitzen viel zu ungeschickt in der Fläche. Crowe und Cavalcaselle haben die Bilder übrigens noch vor der schlimmen Restaurierung gesehen.

Geschichte, nur ist es uns nicht möglich, diese ganz aufzuklären. Wir können aus all diesen Gründen weitherzig, wir müssen aber auch vorsichtig sein.

Gilt dies von Duccios Arbeiten selbst, wie viel mehr von den Werken seiner Schüler, die bei ihm gearbeitet haben, um sich später selbständig zu machen. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, die Schule Duccios in eine Summe von Schülern aufzulösen. Die bedeutenderen lassen sich charakterisieren, aus dem erhaltenen Material kann man versuchen, ihr Lebenswerk zusammenzustellen; aber jede verwaiste Tafel, für die sich ein Geschwister nicht finden läßt, als Arbeit eines besonderen Duccioschülers hinstellen, hieße beweisen, daß man ganz falsche Vorstellungen von dem Kunstbetrieb jener Zeit habe. Aus diesen Gründen folgen hier nur ein paar Schüler, die man wirklich greifen kann; einen Rest von Gemälden rücke ich in die Nähe Duccios, ohne offenkundige Beziehungen dazu auszunützen, einen neuen unbekannten Schüler der Wissenschaft vorzustellen.

Es ist unerfreulich, vom Meister selbst zu dem engeren Kreise seiner Schüler zu kommen. Keiner von ihnen hat mit dem Erbe des Meisters gewuchert, sie bleiben ganz innerhalb der Gedankengänge Duccios und schreiben seine Bilder ab. Am freiesten sind diese Schüler noch auf dem Gebiete des Madonnenbildes, man spürt hier nicht selten die Wärme eigener Empfindung; aber wo sie Geschichten erzählen sollen, bleibt ihnen die Maestà unerreichtes Vorbild, dem sie denn auch ohne viel Überlegung nacheifern. Und wie sie das tun! Die kleine Petersburger Kreuzigung zeigt es (Taf. 61). Das Stadttor kommt von Duccios „Einzug" her, die schöne Gruppe der Trauernden links und auch die rechte Gruppe von der Kreuzigung in der Maestà; die Buben bringt Duccio nicht, aber man weiß, was für Freude die Sienesen später daran gehabt haben. Dies ist im ganzen genommen das geistige Niveau der Duccioschule, ein gedankenloser Eklektizismus. Selbst Ugolino, der noch der kräftigste von ihnen ist, tut in seinen Predellenbildchen der Madonna, die, heute auseinandergerissen und weit zerstreut, ehemals in Sta. Croce in Florenz stand, nicht viel mehr als Duccios Bildgedanken fast unverändert beibehalten. Doch man darf nicht ungerecht sein. Eigene Ideen hatten diese Leute

zwar kaum, aber sie waren tüchtige, zu Zeiten sogar sehr tüchtige Handwerker, die wahrhaftig mit der Hand zu wirken verstanden, sie waren geschult auf gute und sorgfältige Arbeit. Es ist ihr Verdienst, daß sie dabei geblieben sind, ja, daß sie die überkommene Technik verfeinerten, fast möchte ich sagen veredelten. Aber das edelste Handwerk bedarf der neuen Ideen, wo diese ausbleiben, verliert es an Lebenswärme, wird veräußerlicht. Das Behagen an schlichter, guter Arbeit um ihrer selbst willen bekommt durch allerlei Nebengedanken eine andere Färbung, das etwas spielerische Gefallen an schönen Farben, am Fluß der Linie, an schimmerndem Gold, an feinen Ornamenten überwuchert den Bildinhalt, und man glaubt ein Kunstwerk geschaffen zu haben, wenn man ein geschmackvolles, blitzblankes Ding abgeliefert hat. Gewiß ist Duccio ein guter Handwerker, sorgfältig bis zu den zarten Ornamenten der Nimben, aber seine Technik ist doch frisch, in gewissem Sinne großzügig, er bleibt immer Künstler. Niemals hat man vor seinen Tafeln jenes fatale Gefühl, das uns den späteren Sienesen gegenüber so oft beschleicht, ein Zuviel des Schmuckes habe das Innere des Kunstwerkes erdrückt, und der Maler gebe nur allzu bereitwillig dem Geschmack des breiten Publikums nach. Das Publikum hat aber von jeher etwas Hübsches, Leichtverständliches gewollt. — Die Bedeutung der Schule Duccios liegt wesentlich im Technischen; daß diesen Geistern dann auch einmal ein großer Wurf gelang, soll nicht geleugnet werden. Simone Martini stammt sicherlich aus dem engsten Kreise der Schule Duccios, aber ich scheide ihn hier ganz aus, und spreche nur von den Malern, die ihr Leben lang unmittelbar unter dem Eindruck des Meisters standen, ohne diesen Eindruck durch eigene Kraft in originales Schaffen umsetzen zu können. Man muß von ihnen sprechen, Duccio würde isoliert, aus dem Zusammenhang mit seiner Zeit gerissen, ohne ein Wort über diese seine Helfer, seine Gefolgsmannen.

Ich hätte gern alles zusammengetragen und gesichtet, was diese Künstler hinterlassen haben, dies aber ist eine Mühe, für die man wenig Dank ernten würde, und sie ist schließlich nur dem möglich, der unbekümmert das Land durchstreifen, die kleinsten Kirchen aufsuchen kann, um nachzuprüfen und neu zu bestimmen. Wem es aber nicht

vergönnt ist, Jahre in diesem schönen Lande zu verweilen, der muß sich mit dem leichter Erreichbaren begnügen. Mr. F. Mason Perkins, der wie wenige Gelehrte sienesische Bilder kennt und in jahrelanger Arbeit wertvolles Material zusammengebracht hat, bereitet ein umfassendes Werk über die sienesische Malerei vor, das gewiß auch zeigen wird, wie außerordentlich groß die Menge des Erhaltenen noch ist[1]). Im Rahmen meiner Arbeit muß es genügen, die einzelnen Künstler kurz zu charakterisieren, besonders im Hinblick darauf, wie sie von Duccio her zu den großen Meistern Sienas die Brücke schlagen. Der Einfachheit halber spreche ich zuerst von den Künstlern, deren Namen wir kennen, um ihnen dann die Namenlosen anzufügen.

Wie es scheint, hat es auch zu Duccios Zeiten noch in Siena eine Schule gegeben, die, stärker als er an der Maniera bizantina festhaltend, neben seiner neuen Kunst herging; sie wird in dem konservativen Siena schon ihre Liebhaber gefunden haben. Vigoroso malt 1280 einen Dossale, der ganz auf dem Boden des Mischstils steht und den Jugendwerken Duccios gegenüber höchst altertümlich wirkt. Aus dieser Nebenlinie stammt vielleicht Meo da Siena, und weil er dem alten näher bleibt als dem Neuen, mag er hier den Reigen der Duccioschüler eröffnen. Wir wissen von ihm urkundlich sehr wenig; Mariotti nennt ihn Meo di Guido, und Milanesi läßt ihn einen Sohn des Guido Graziani sein, jenes Guido, der, nach Milanesi, die Madonna im Stadthause gemalt haben soll. Ob Milanesis Stammbaum historisch gesichert ist, weiß ich nicht; wer aber sienesische Urkunden durchsieht und die Häufigkeit der Namen Guido und Bartolommeo kennt, wird mit Recht skeptisch sein. Jedenfalls ist Meo 1319 in Perugia bezeugt, wo er schon einige Jahre zuvor ansässig geworden war. Daß die Tafel der Pinacoteca Vannucci diesem Meo gehört, ist wohl nicht zweifelhaft, er soll sie für die Kirche von Montelabate gemalt haben. Stilkritisch zuzuschreiben sind ihm die beiden Predellen in Frank-

[1]) Douglas hat in seiner Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle (London 1903) die Bilderverzeichnisse sienesischer Künstler beträchtlich erweitert. Er gibt aber z. B. dem Duccio so viele Arbeiten, die ihm sicher nicht gehören (sogar die Madonna der Badia a Isola!), daß man sich nur mit Vorsicht seiner Zuschreibungen bedienen kann.

furt a. M., von denen eine mit 1333 bezeichnet ist[1]). Mehr Daten über Meo haben wir nicht. Die früheste Arbeit, die ich von ihm kenne, blieb uns in Sta. Maria Maggiore in Florenz erhalten, sie schien mir interessant genug, um hier abgebildet zu werden (Taf. 55). Wenn Milanesi Recht hätte, daß Guido Graziani die Madonna im sienesischen Stadthause 1271 malte, und unser Meo wirklich Guidos Sohn ist, dann wäre es nicht allzu verwunderlich, daß Meo sich in seinem Frühwerk als anhänglichen Schüler der Maniera bizantina beweist. Wie dem auch sein mag, man erkennt an der Madonna in Sta. Maria Maggiore deutlich, daß Meo im Bann jener Schule bleibt, die ich die Schule Guidos nenne[2]). Meo hat den Mischstil auf seine Weise weiterentwickelt und dabei überall Anleihen gemacht, bei Duccio, wie bei dessen großen Nachfolgern. Wenn er in seinen späteren Werken im Faltenstil große, schlichte Formen bevorzugt, so sehen wir ihn gotischem Stoffgefühl folgen, dem auch Simone, Pietro und Ambrogio Raum geben, jeder nach seiner Art. Eigene Gedanken hat Meo nicht gehabt, ikonographisch ist er ganz von Duccio abhängig; er malt immer hübsche Bilder, immer mit einem gewissen Geschmack, es fehlt ihnen freilich jede tiefere Empfindung. Seine Madonnenköpfe sind leer und ausdruckslos, seine Formengebung ist schematisch und ohne Seele, wie es die dunklen flachen Augen seiner Heiligen sind. Er malt ganz unorganische Hände, die ausgestopften Handschuhen gleichen. Mit dem Organisch-Struktiven nimmt er es überhaupt nicht genau; unförmige klobige Füße, zu kleine Hände, unmögliche Gliederverrenkungen, davon gibt es bei ihm genug zu sehen. Seine Heiligen haben oft etwas Komisch-Putziges, wenn sie uns mit weitaufgerissenen Augen erstaunt anblicken, solche Augen stecken gewöhnlich in runden Köpfen; daneben finden sich dann langgezogene Gesichter, die mit ihren ein wenig geschlitzten

[1]) Auf diese Bilder habe ich in der Rassegna Senese aufmerksam gemacht, Jahrg. V, pag. 101. Su alcuni dipinti di Meo da Siena non ancora riconosciuti. Übrigens sind diese Notizen ganz unabhängig von dem Aufsatz der Irène Vavasour-Elder entstanden, was ich hervorhebe, weil es die Richtigkeit der Zuschreibung bestätigt. Vergl. Irène Vavasour-Elder, La Pittura Senese nella Galleria di Perugia. Rass. Sen. Jahrg. V, 1909, pag. 63.

[2]) Vergleiche über das Bild Seite 136 Note.

Augen die Herkunft aus dem Byzantinismus verraten. Meo ist der Maler flacher Unbedeutendheit, dem es an Gefühl für Würde fehlt. Paulus hält zuweilen sein Schwert stramm vor sich, als ob er ein preußischer Grenadier wäre, der zu salutieren hat. Hier und da meldet sich dann die ausdrucksvolle Gebärde; wie ist diese bei Simone und den Lorenzetti so oft ergreifend, ja hoheitsvoll, bei Meo wirkt sie beinahe komisch. Was muß sich so ein weißbärtiger Prophete Arm und Hand verdrehen, um sein Spruchband zu weisen, wie wenn er vor der Jahrmarktsbude Programme feilzubieten oder ein überhöfliches „Hereinspaziert!" zu rufen hätte? Und doch kann Meo überraschen; was hat seine Madonna auf der Frankfurter Predella für eine eigentümlich höfische Grazie, wie wohlerzogen zierlich spielt ihre Rechte mit dem Mantelsaum, und wie kokett blickt der spitze Schuh unter dem Kleide hervor; aber der Knabe steht gar zu lässig auf ihrem linken Knie, und lehnt den Arm auf Mariens Schulter wie auf ein Treppengeländer. Dann wieder sieht Meo allerlei Hübsches, und man merkt, daß er doch nicht so schematisch arbeitet. Ist es nicht eine reizende Beobachtung, wie der Knabe (Perugia. Pinacot. I. 10) mit den Zehen spielt, was Kinderfüßchen so gern tuen, ehe ihnen der harte Schuh die Beweglichkeit verkümmert? Wer malt zu Beginn des Trecento eine magere Greisenhand, deren Rücken das blaue Geäder durchschimmern läßt, wie es Meo auf seiner bezeichneten Tafel in Perugia (Joh. Ev.) getan hat? Alles in allem kein uninteressanter Künstler, aber zuchtlos und ohne Tiefe.

Meo liebt als echter Sienese Schmuck und Pracht und hat seine Freude an guter Arbeit. Er malt schöne Brokatgewänder und setzt geschmackvolle Muster unermüdlich mit Pinsel, Griffel und Punze in den Grund hinein. Seine Ornamentik stammt von Duccio, sie ist mittlerweile etwas trocken geworden, aber doch solide Handarbeit ohne die Stanze. Seine Technik ist ganz sienesisch (übrigens kreuzt er gern die Strichlagen), sorgfältig, wenn auch gröber; er war klug genug, von der geheiligten Grünuntermalung zu lassen, ohne sie etwa aufzugeben. Von gotischem Stilgefühl hat Meo wenig, und seine Rahmungen bleiben beim Her-

kommen der Duccioschule, die bezeichnete Tafel in Perugia ist genau so aufgebaut, wie etwa Siena Acc. Nr. 47.

Wie lange sich der Byzantinismus noch gehalten hat, dafür haben wir in Perugia ein technisch wirklich köstliches Beispiel an einer kleinen Madonna (Sala V, Nr. 6), die Venturi mit Recht sienesisch nennt[1]). Es ist wohl kein Zweifel, daß dies Bildchen mit der Schule Duccios zusammenhängt. Die Gewandung der Madonna ist ganz byzantinisch, Kapuze, Paenula, sogar die Haube fehlen nicht. Das Gesicht der Maria ist arg verzeichnet, die Hände sind gliederlos und langfingerig, wie wir sie vom Mischstil her kennen. Aber der Knabe ist trotz seiner unnatürlichen Kleinheit voll reizendster Lebendigkeit; wie er den Kopf emporreckt und nach dem Kinn der Mutter greift, zugleich mit seiner Rechten ihre Rechte umklammert, das ist frischeste Natürlichkeit. Wie hübsch ist es beobachtet, daß die Quasten der goldenen Gürtelschnur der raschen Bewegung des Knaben folgen. Besonders dieser Bambino, aber auch die ganze farbige Haltung des Bildchens erinnern mich an jene Schüler Pietro Lorenzettis, die im linken Querschiff der Unterkirche von San Francesco die Passion gemalt haben. Ich glaube, dieses Täfelchen ist die Arbeit eines Künstlers, der an der Maniera bizantina festhaltend, von Duccio befruchtet, aus dieser Lorenzettischule Anregung erfahren hat. Seine künstlerische Bedeutung ist nicht hoch, aber er ist ein glänzender Techniker, der diese gute Eigenschaft nur etwas übertreibt. Das Bildchen strotzt von Gold und feinen Ornamenten, die Zeichnung ist subtil, (die Grünuntermalung schimmert durch), das Ganze gleicht eher der Arbeit eines Goldschmiedes, denn der eines Malers. Die Farbenstimmung ist raffiniert: ein sattes Braungelb im Mantel der Maria, ein brennendes Zinnober an der Tunika des Knaben, als pikante Reize Graugrün an der Tunika der Muttergottes und funkelndes Blau an ihrer byzantinischen Haube, dazu das Gold der Fältelung. Bei dieser Einseitigkeit äußerer Reize sind viele der späten Sienesen

[1]) Venturi, Storia V, pag. 39, Fig. 31. Vergleiche auch den angeführten Aufsatz von Irène Vavasour-Elder, Rass. Sen. V, 1909, pag. 74 (Abb.). Phot. Anderson, Nr. 15782. Verwandt diesem Bilde die interessante, große Madonna in Perugia (Sala I, Nr. 24), die Perkins dem Meister unserer Tafel geben will, was ich aber nicht unterschreiben kann.

gelandet, aber ihre Technik ist weder so fein, noch ihr Gefühl so stark, wie es hier aus diesem Knaben spricht.

Ein anderer Schüler Duccios ist Ugolino da Siena. Nach Milanesi wäre er ein Neffe des Guido Graziani, ein Sohn jenes Guarnieri (abgekürzt Neri), der von 1284—1292 erwähnt wird. Dieser Ugolino di Neri soll 1317 in Siena ansässig gewesen sein. Ein Ugolino di Pietro wird von Milanesi nach einer Notiz von 1324 angeführt. Schließlich gibt es noch einen Ugolino di Veri, der fast bis zum Ende des Jahrhunderts häufig in Urkunden auftaucht, er arbeitete in den späteren Jahren seines Lebens in Rom und war erwiesenermaßen Goldschmied [1]). Wir wissen also nicht einmal, welchem Ugolino wir den Altar in Santa Croce zuschreiben sollen, auch eine Signatur von ihm ist uns nicht erhalten, aber der Padre della Valle hat sie, wie er schreibt, auf dem Florentiner Altar noch gelesen, sie lautete „Ugolino de Senis me pinxit". Dieses Bild ist heute nicht mehr an Ort und Stelle, vielmehr nach England gekommen und in Privatsammlungen zerstreut worden, seit kurzem sind vier Stücke davon im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, zwei andere in der National-Galerie in London. Der Altar zeigte in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, rechts und links je drei Heiligenhalbfiguren, darunter eine Predella, die sieben Tafeln enthielt; im Aufsatz vierzehn Heiligenhalbfiguren. Dieses Bild dient als Grundlage, wenn man unter dem erhaltenen Material nach anderen Arbeiten des Künstlers sucht. Man findet leider nur Weniges, das sich mit Sicherheit diesem trefflichen Maler geben ließe. Das bedeutendste der Werke, die man ihm neuerdings zuschreibt, ist Siena Acc. Nr. 39. Perkins, dem ausgezeichneten Kenner sienesischer Malerei, gebührt das Verdienst, dieses sehr feine Gemälde dem Künstler zurückgegeben zu haben, leider hängt es, offenbar weil es wirklich ein gutes Bild ist, so hoch, daß man es überhaupt nicht studieren kann. Die Tafel gehört, wie ich glaube, einem ziemlich frühen Entwicklungsstadium des Künstlers an. Der Altar von Santa Croce wird schon im neuen Jahrhundert

[1]) Über Guidos Stammbaum siehe Milanesi, Della vera età di Guido, Scritti varii, Siena 1870. Douglas gibt als Literatur über Ugolino di Veri an: Fumi, Il Santuario del SS. Corporale, Roma 1896. Vergl. auch Milanesi, Doc. san., Tom. I, pag. 210.

entstanden sein, etwa um die Zeit der Maestà Duccios, vielleicht noch später. Die Rahmung des Bildes ist schon gotisch, aber der Spitzbogen doch noch schüchtern, entfernt sich wenig vom Rundbogen, die gotische Vertikalität ringt noch um die Herrschaft; in Ugolinos spätestem erhaltenen Bilde ist sie Siegerin (Florenz, Museo dell' Opera di S. Croce) und wirkt um so stärker, als sie hier aus dem ruhigen Schweben in der Fläche ein enges Sich-im-Rahmen-Drängen gemacht hat. Der Spitzbogen ist deshalb schon entschiedener. Der reifen Zeit unseres Künstlers muß man den prachtvollen Greisenkopf zurechnen, der sich in der Sammlung Perkins in Assisi befindet. Die malerische Leistung und die Stärke der Empfindung stellen das Bild auf eine hohe Stufe, man wird vor ihm an den unerschütterlichen Ernst altdeutscher Porträts erinnert (Taf. 50).

Ugolino scheint der älteste Schüler Duccios gewesen zu sein. Nur zögernd kann man versuchen, aus dem Wenigen, was uns von seiner Hand übriggeblieben ist, ein Urteil zu fällen. Schöpferisch wird man ihn kaum nennen dürfen, neue Wege hat er nicht gewiesen; aber es ist schon ein Verdienst, das Erbe der Väter lebendig zu erhalten, ohne sich dem Neuen zu verschließen. Ugolino hat jene ehrliche Tüchtigkeit, die nicht mehr will, als sie kann. Er baut folgerichtig den geklärten Byzantinismus Duccios aus; an dem Herkommen hat er doch nur wenig gerüttelt; ikonographisch findet sich kein neuer Zug, aber was er gibt, ist mit einer stillen Innerlichkeit durchtränkt, und das ist nicht zum wenigsten der Segen seiner gediegenen Technik. Man kann seine Arbeiten nur mit Freude betrachten. Es ist lehrreich, die Grablegung (Berlin) mit derselben Szene der Maestà Duccios zu vergleichen. Duccios Tafel ist nicht der glücklichsten eine und kaum ganz eigenhändig; daß Ugolino nach ihr oder einer ähnlichen des Meisters gearbeitet hat, liegt auf der Hand. Seine Wiedergabe desselben Vorwurfes entbehrt nicht hübscher Züge, die beweisen, daß er nachdenksam zu Werke ging. Wie er zum Beispiel den Nikodemus weiter nach rechts rückt und so die Bewegung, mit der dieser des Herrn Füße hält, ganz sichtbar werden läßt, das ist gut empfunden; diesen Vorteil mußte er aber mit einem Opfer an perspektivischer Richtig-

keit erkaufen, denn die Verkürzung des Sarkophages ist ein schlimmer Fehler. Sein Bestreben, die Silhouette der Gruppe zu runden — darauf acht zu haben, hatte er gewiß bei Duccio gelernt — führt ihn zu weit; so macht er aus der schönen Lockerheit, die das künstlerische Gesetz nur eben durchschimmern läßt, ein leidiges Gedränge. Duccio läßt die dritte der Marien etwas später hinzukommen und an der Klage teilnehmen, was auch dem seelischen Gehalt der Szene etwas Fließendes gibt. Ugolino klemmt sie noch neben die beiden anderen, die Silhouette schließt sich damit, aber die Kopfreihe von Joseph bis Johannes ist kein Gewinn, denn die alte Klagegebärde der hochgeworfenen Arme wird verstümmelt und die Absicht, dem Wichtigsten, nämlich der jammernden Mutter, eine gebundene Folie zu geben, wird ungeschickt bloßgelegt. Dasselbe gilt von der Felsszenerie, die Ugolino all der schönen Bedeutsamkeit entkleidet, die Duccio ihr gegeben hatte[1]). So läßt dieses eine Beispiel das Verhältnis des Schülers zum Lehrer erkennen. Es fehlt dem Nachfolger an dem rechten Gefühl für das Wesentliche, er hat den großen Blick nicht, mit dem Duccio das Vielerlei zum Dienste der Hauptsache zwingt; die echt künstlerische Freiheit des Meisters weicht bei Ugolino einem trocknen, angelernten Nachschaffen. Ein Ähnliches muß man von seiner Technik sagen; es liegt mir fern, ihre gediegene Feinheit zu unterschätzen, aber sie hat gegenüber Duccio etwas Mühsames, Hartes, es fehlt die Frische.

Der lebendige Kindertypus, den Duccio offenbar schon um 1300 ausgebildet hatte, scheint in Siena nicht geringen Eindruck gemacht zu haben, wie auch Ugolinos Tafel der Akademie (Nr. 39) zeigt. Es ist nun merkwürdig, wie sich unter seinen Händen die Kunstweise Duccios verwandelt. Duccios Stärke liegt in dem zarten, anmutigen Frauenkopf; seine männlichen Heiligen bekommen darum leicht etwas Weichliches, ja einen gewissen Zug der Leere. Ugolino dagegen bringt in ihre Gesichter wirklich männlichen Ernst, ja zuweilen findet man darin etwas von verhaltenem Zorn, besonders dort, wo der

[1]) Die Geißelung in Berlin ist besonders darum interessant, weil sie zeigt, wie Ugolino auch mit seinen „Innenräumen" auf einer primitiven Stufe stehen bleibt; diese Hinterwand hat Duccio nur in der Hochzeit zu Kana. Siehe oben pag. 75.

byzantinische Seitenblick sich findet (Petrus, Berlin), und diese Heiligen sehen byzantinischer aus, als man erwarten sollte; dort aber, wo Ugolino Heilige malt, für die ihm ein byzantinisierendes Vorbild nicht geläufig war, etwa Stephanus, da verliert sich das Byzantinische fast ganz, und man erkennt, daß hier der neue Kopftypus Duccios, wie ihn die schönsten Engelköpfe der Maestà zeigen, weiterwirkt. Eben dieser Typus hat schon bei der Akademie-Madonna Ugolinos Pate gestanden, ohne sich doch ganz Geltung verschaffen zu können. Aber die Madonna der Opera von Sta. Croce scheint wieder stärker zum Byzantinischen zurückgekehrt zu sein, obwohl die Gesichtsformen schmächtiger, langgezogener geworden sind. Hier haben wir ein Beispiel für den Typus, der bei Pietro Lorenzetti dann in verbesserter Form wiederkehrt und offenbar auf Duccios fortgeschrittenen Engelköpfen der Maestà beruht, die durch erneute Anlehnung an byzantinisierende Typen eine Art Rückbildung erfahren haben. Ugolinos Engeltypen — er hat in den Zwickeln des großen Bildes aus Santa Croce reizende Engel gemalt — sind offensichtlich Nachkömmlinge der Weise Duccios, die schon auf Pietro vorausdeuten. Auch in ihrer lebhaften Bewegung leiten sie über zu der ausdrucksvollen Gebärdensprache, deren sich die großen Meister des sienesischen Trecento so gerne bedienen. So ist Ugolino, wie ich meine der bedeutendste der unmittelbaren Nachfolger Duccios, zwar kein Pfadfinder, aber eine solide Brücke, über die hin der Reichtum Duccios in das volle Licht der sienesischen Gotik gerettet wird.

Segna di Bonaventura[1]) verhält sich zu Ugolino etwa wie Ugolino zu Duccio. Offenbar ist er älter als Ugolino und Duccios treuster Gefolgsmann; er muß in der Werkstatt des Meisters gearbeitet haben, denn bei dem Bilde Duccios, Siena. Akademie Nr. 28, denkt man an Segna. Nach Lisini wird Segna in sienesischen Ur-

[1]) Er wird auch Segna di Tura di Buoninsegna genannt, was, wie Lisini meint, auf eine Verwandtschaft mit Duccio schließen läßt. Aber Lisini führt eine Geldbuße an, die ein „Duccius Buoninegnie qui moratus ad Sanctam Mariam ad Sestam" 1279 zu zahlen hatte, und hält diesen Duccio für eine andere Person als den großen Maler. Da es also wohl mehrere Männer des gleichen Namens gab, muß man hier mit der Annahme verwandtschaftlicher Beziehungen vorsichtig sein. Vergl. Lisini, Notizie di Duccio pittore. Bull. Sen. V, pag. 42 und 47.

kunden von 1298—1326 erwähnt; 1317 malt er für die Kirche in Lecceto bei Siena ein Altarbild, das, wie Milanesi meint, identisch ist mit jener Madonna in San Leonardo al Lago, die gemeinhin dem Duccio zugeschrieben wird. Bezeichnet hat er zwei Tafeln: eine größere in Castiglione Fiorentino (Taf. 51); (vor dem Thron knieen kleine, mit Namen bezeichnete Stifterfiguren, es sind links Goro di Fino und Monna Vanna, rechts Fino di Buonagiunta und Monna Miglia, also die Eltern mit Sohn und Schwiegertochter), eine kleinere, Bruchstück eines mehrteiligen Werkes, in der sienesischen Akademie (Nr. 40). Danach muß man ihn für einen herzlich unbedeutenden Künstler erklären, der den Stil Duccios kläglich verwässert. Was nicht sein eigen ist, das ist gut, was er selbst hinzutut, ist schlecht. Wenn dem Lehrer die männlichen Heiligen schon nicht recht gelingen wollten, so sind sie bei dem Schüler ganz unerträglich geworden. Fettig-gedunsene Formen, ein leerer, blöder Blick, Haltung und Stellung ohne jede Empfindung, dazu eine nicht schlechte, aber doch leblose mechanische Technik, kurz eine Kunst, die bei ihrer Manier stehen bleibt und von dem großen Vorwärtsdrängen innerhalb der sienesischen Malerei gar nicht berührt wird. Am besten gelingen ihm noch die Madonnenköpfe, aber sie haben nichts von ducciesker Grazie; des Meisters melancholische Anmut ist bei Segna zu einem weinerlichen Trübsinn herabgesunken. Diese schwimmenden, ausdruckslosen Augen wissen nur von dumpfen, trüben Schmerzen. Man muß doch wohl von den bezeichneten Tafeln dieses schwachen Künstlers ausgehen, und ist dann genötigt, mancherlei, was ihm heute noch zugeschrieben wird, seinem Sohne Niccolò zu geben. Perkins traut dem Segna so gute Arbeiten zu, wie sie uns in den beiden Halbfiguren der Akademie (Nr. 42 u. 43) St. Ansano und S. Galgano erhalten sind. Er spricht von einer ganz ducciesken Manier in den ersten Zeiten der Laufbahn Segnas und läßt ihn später unter dem starken Einfluß Simones stehen. Dieser Annahme könnte man an sich kaum etwas entgegensetzen, denn Segna ist in der Tat so wenig selbständig, daß nicht einzusehen ist, warum er es anders gemacht haben sollte als seine Ateliergenossen, nämlich das Gute von dort herzunehmen, wo es gerade zu finden war. Aber es fehlen uns gesicherte Arbeiten Segnas, die ihn auf einer

höheren Stufe zeigen. Was er signiert hat und was ihm sonst daraufhin mit Bestimmtheit gegeben werden darf, verrät keine Ansätze zu einem Fortschreiten unter dem Eindruck der großen sienesischen Maler. Die dem Segna zugeteilte Madonna in San Francesco in Siena könnte man für einen solchen Fortschritt halten, wenn sie nicht durch Restaurierung (besonders im Antlitz der Maria) verändert worden wäre. Den Kruzifixus der Badia di Sta. Fiora in Arrezo möchte ich eher dem Niccolò als seinem Vater zuschreiben[1]).

Dieser Niccolò di Segna[2]) ist wesentlich bedeutender als sein Vater, er ist kraftvoller, seine Technik feiner und zierlicher, Simone Martini und die Lorenzetti haben Eindruck auf ihn gemacht, die Gotik wird bestimmend für seine Kunst. Urkundliche Nachrichten haben wir von ihm nicht, aber einen Kruzifixus der Akademie in Siena hat er mit vollem Namen gezeichnet:

NICHOLAUS SEGNE FECIT HOC OPUS
A. D. M. CCC. XLV.

Niccolò hat, wie ich glaube, im zweiten Viertel des sienesischen Trecento eine ähnliche Bedeutung, wie sie Ugolino zu Beginn des ersten besaß. Im Kreise der engeren Schule Duccios, unter den Augen Segnas aufgewachsen, gab er sich bereitwillig den Anregungen hin, die sich ihm in den Werken seiner großen Landsleute und Zeitgenossen darboten. Deshalb denkt man auch vor Niccolòs Bildern bald an Simone, bald an Lippo Memmi, bald glaubt man Lorenzettische Gesichtstypen zu sehen. Denn Niccolò besitzt doch zu wenig Eigenes, als daß er sich hätte aus den Fesseln fremden Stils ganz zur Selbständigkeit durchringen können. Aber man tut ihm unrecht, wenn man ihn mit seinem Vater verwechselt, oder man gibt damit dem Segna zu viel Ehre. Perkins bucht die beiden sienesischen Heiligen Sant' Ansano und San Galgano im Konto Segnas, aber ich bin überzeugt, daß Jacobsen recht hat, der sie dem Niccolò zuteilt. Ein Vergleich mit dem Johannes auf dem Kruzifixus Niccolòs spricht nur

[1]) Die Abbazia di Sant' Eugenio (Monistero) besitzt in ihrer Sakristei eine thronende Madonna, die aus der Duccioschule stammt, vielleicht eine frühe Arbeit Segnas. Der Steinthron ist den unten besprochenen Thronen verwandt, (vergl. Seite 197). Das Bild ist leider durch Restaurierung ganz verdorben.

[2]) Niccolò hat nach Milanesi einen Bruder Francesco, der 1339 eine Tafel für die Loggia des Stadthauses in Bagno di Petriuolo gemalt hat. Siena e il suo territorio, pag. 166.

für den Sohn; überhaupt ist die Qualität der beiden Heiligenhalbfiguren für Segna zu hoch. Die gezierte Anmut, mit der Ansanus die Balzana hält, darf man bei dem Vater nicht vermuten; ausschlaggebend scheint mir die zierlichere, feinere Technik, die schärfere Zeichnung, die lebendigere Formengebung; auch dem Blick fehlt die stumpfe Blödigkeit. Im Faltenstil macht sich ein ganz anderes Gefühl bemerkbar; anstatt des Vielgefältelten, das bei Segna leicht als Erinnerung an den Mischstil erkannt wird, hier bei Niccolò große, glatte Flächen, nur wenige, aber klare Faltenzüge. Wie sich bei S. Galgano der Mantelsaum kokett um den Hals legt und, umklappend, das Futter sehen läßt, dergleichen sucht man bei Segna vergeblich; der eben noch ganz in der byzantinisierenden Tradition der frühen Duccioschule steckt; Niccolò aber hat sich von gotischem Formengefühl durchdringen lassen. — Die Tafeln mit den beiden Stadtheiligen sind übrigens an der Unterseite um ein Stück verkleinert, oben sind Ecken angeholzt. Die Bilder hatten etwa die Form wie Nr. 48, 49, die nahe bei ihnen hängen und Franziskus und Ludwig von Toulouse darstellen. (Die 4 Tafeln stimmen in der Größe miteinander fast überein.) Nicht nur die äußere Form geht zusammen, auch die Rahmung ist ähnlich, und die Ornamentation verwendet dieselben Motive. Perkins nennt Franziskus (Taf. 54) und Ludwig (späte) Arbeiten des Segna (Jacobsen des Lippo Memmi), ich meine, sie gehören eher in die Werkstatt des Niccolò, obwohl ich die Verwandtschaft mit Segna nicht leugnen kann. Das Richtige wird sein, sie in eine frühere Epoche der Entwicklung Niccolòs zu setzen; ich finde in ihnen auch das Streben nach einer großzügigen Behandlung der Falten. Jedenfalls stehen sie dem Niccolò näher als dem Segna, und wenn man hier noch das Altenburger Bild (Taf. 53) heranzieht (Nr. 46, Franziskus. Lippo Memmi?), so muß man auch diese Tafel derselben Hand wie Nr. 48 und 49 zuteilen; auch die Brettgröße und die Rahmenform stimmen fast überein, die reiche, ornamentale Dekoration bedient sich sehr ähnlicher Motive. Der Altenburger Franziskus steht jedoch zeitlich den beiden sienesischen Stadtheiligen näher. Den großen Kruzifixus der Chiesa dei Servi in Siena — auf dem Suppedaneum die kleine Figur eines knieend anbetenden Stifter-Mönches — halte ich für eine treffliche

Arbeit des Niccolò (Taf. 52). Die zierliche Nase mit der heruntergezogenen Kuppe, die feste und doch nicht harte Modellierung, die scharfe und gute Zeichnung scheinen mir durchaus für Niccolò zu sprechen. Dieser Christustyp kommt von Duccio her, ist aber viel naturalistischer. Man könnte denken, der Herr sei eben erst verschieden, alle Muskeln scheinen noch im Todeskampf zu zittern, die Lider sind nicht ganz geschlossen und lassen den irren Blick toter Leichenaugen blinzelnd hervorstarren. Diesem bedeutenden Bilde ist der Kruzifixus in Arezzo verwandt, aber wohl vor der sienesischen Tafel entstanden. Beziehungen zu Segna sind nicht zu übersehen, doch ist die Arbeit zu fein für ihn, und besonders die Typen sprechen für den Sohn. Die Auffassung ist hier weniger realistisch, — merkwürdig der zu kleine Kopf Christi — leider hat das schöne Bild gelitten und ist stark abgerieben, so daß man nur mit Zurückhaltung darüber urteilen darf. Wenn Niccolò wirklich all diese Bilder gemalt hat, — aber wie leicht kann man hier selbst bei größter Gewissenhaftigkeit in die Irre gehen, wo ein unbekümmerter Eklektizismus von überallher zusammenrafft — so ist er ein tüchtiger Künstler, der selbst etwas zu sagen hat; diese ernsten, bei aller Natürlichkeit doch hoheitsvollen Gestalten seiner Gekreuzigten, diese edlen, männlichen, ritterlichen Heiligen, die sorgfältige und gediegene Technik, sie machen ihn zu einem beachtenswerten Künstler. Es ist doch ein glänzender Beweis für den erstaunlichen Reichtum des künstlerischen Lebens in der ersten Hälfte des sienesischen Trecento, wenn wir hier eine ganze Generation zwar nicht bedeutender, immerhin aber tüchtiger, ernster Maler am Werke sehen. Und dabei ist dies doch nur der breite Unterstrom, dem noch eine ganze Anzahl namenloser Künstler angehören; sie gehen in den Bahnen Duccios weiter, sie finden ihr Bestes bei ihm und bleiben doch in ihren bedeutenderen Köpfen von den großen Sienesen nicht unberührt. Sie vollziehen langsam, im Laufe eines halben Säkulums, was jene mit dem Scharfblick der Genies in wenigen Jahren einer vorwärtsdrängenden Entwicklung schon in ihrer Jugend getan hatten: die Aufnahme und Assimilierung gotischen Formengefühls, die Durchdringung der erwachten Kunst mit dem eigentümlichen Geist ihrer Zeit und ihrer Kultur.

Auch Niccolò wird eine ansehnliche Schülerschar um sich versammelt haben, denn manches andere Bild erinnert an ihn, ohne daß man es ihm selbst zuschreiben dürfte. Doch bleibt es gewöhnlich nicht bei dieser einen Beziehung, Gesichtstypen tauchen auf, die bald von Duccio, bald von Simone oder den Lorenzetti abgeleitet sind. Man hat, möchte ich sagen, eine förmliche Blütenlese davon beisammen. Wenn ich nun hier ein paar kleinere Tafeln bespreche, so will ich diese nicht unmittelbar in Niccolòs Werkstatt entstanden sein lassen. Ich füge sie nur an, weil sie mit ihm mancherlei gemein haben, und nehme noch Gemälde hinzu, die unserm Duccio wieder näher verwandt sind, so daß wir denselben Weg nun von Niccolò zu Duccio gehen. Die kleine Kreuzigung beim Fürsten Gagarin in Petersburg gehört, wie ich glaube, in den Anfang dieser Linie und ist besonders wegen ihrer ikonographischen Beziehungen zur Maestà interessant (Taf. 61). Wie gedankenlos die Nachahmer mit den Vorbildern verfuhren, das sieht man hier an Longinus; er trägt die Imperatorenbinde, in der man leicht den goldenen Lorbeerkranz des Pilatus der Maestà wiedererkennt. Die Gesichtstypen und der Kruzifixus erinnern an Niccolò, die Feinheit der Technik an Ugolino. Aber wie sind die Gestalten hier langgezogen, gotisch geworden, z. B. Johannes und die Gruppe der Frauen, Longinus und die Alten hinter ihm[1]).

Der Petersburger Kreuzigung verwandt ist das reizende, technisch äußerst feine Triptychon der Sammlung Perkins in Assisi (Taf. 60). Die Bedeutung des Bildes liegt ganz auf technischer Seite, ikonographisch gibt es nur Nachbildungen einzelner Szenen der Maestà. Es ist auffallend, wie die ikonographischen Vorbilder das Stilgefühl beeinflussen; die Erzählungen des linken Flügels halten sich sehr an Duccio, sind darum weniger gotisch, byzantinisieren stärker. Dem Mittelbilde lag eine „moderne" Tafel zugrunde, sogleich werden die Figuren überschlank, schmalschulterig und dünn, wie auf der Petersburger Kreuzigung. Die Beziehungen des Triptychons zu Niccolò sind

[1]) Hierher gehört wohl auch die kleine Kreuzigung beim Lord Crawford in London. Douglas und Venturi geben sie dem Segna. Ich sah bei Mr. Perkins in Assisi nur flüchtig eine Photographie des Bildes. Darnach hatte ich den Eindruck, daß es sich keinesfalls um Duccio, sondern nur um Segna oder Niccolò handeln könne. Vergl. Crove und Cavalcas. Ed. Douglas, pag. 16.

gewiß nur locker; es ist bei diesen schillernden Schularbeiten immer ein Wagnis, nach einer bestimmten historischen Stellung für sie zu suchen. Aber eine Verwandtschaft mit den Gesichtstypen Niccolòs läßt sich nicht leugnen, so sehr auch der Faltenstil in der älteren Richtung befangen bleibt. Deshalb und besonders in Hinsicht auf das Ikonographische müssen wir mit dem Bilde ziemlich nahe an Duccio herangehen. Die Maler solcher Tafeln waren vor allem tüchtige und sorgfältige Techniker, sie wollten ihren Auftraggebern gutes Handwerk liefern und taten ihnen wohl gar einen Gefallen damit, wenn sie sich recht eng an die hochberühmte Maestà Duccios hielten. Die sienesischen Kunstfreunde damaliger Zeit empfanden sicherlich Freude und Stolz dabei, wenn sie im eigenen Hause Teile des vielgefeierten Meisterwerkes, wenn auch nur in Abbildern, verehren durften. Sie erwarben damit gewissermaßen einen persönlichen Anteil an dem großen Bilde Duccios, das auf dem Hochaltar des Domes doch den Augen Aller gehörte. Ich wäre nicht abgeneigt, anzunehmen, daß jenes Triptychon noch in den letzten Lebensjahren Duccios gemalt worden ist. Die handwerkliche Überlieferung seiner Schule spricht zu deutlich.

Ähnlich verhält es sich mit dem kleinen Triptychon der Akademie in Siena (Nr. 35), das noch enger dem Meister verwandt ist. Technisch ganz im Stile seiner Schule gemalt, (vergleiche auch die Ornamentik der Nimben und Schmuckstreifen, wie auf dem Bilde bei Perkins ohne die geschnittenen Stempel hergestellt) zehrt es ikonographisch ganz von Duccios Maestà. Dem kleinen Format entsprechend ist die Personenzahl der Szenen beschränkt, aber die Hauptgruppen sind mit kleinen Nebenzügen unmittelbar der Maestà entnommen. Auch hier macht sich schon gotisches Stilgefühl bemerkbar, namentlich die allein stehenden Heiligen sind schon allzuschmal und schlank[1]). Nur in der Kreuztragung hat der Maler versucht, dramatischer zu sein als Duccio; er läßt den Herrn, der selbst das Kreuz schleppt, von den Schergen roh vorwärts gestoßen werden, offenbar hat er nicht verstanden, daß

[1]) Ich erinnere daran, daß wir in den Aufsatzbildern des Dombildes, besonders in den Erscheinungen des Auferstandenen, die Gotisierung der Figurenbildung feststellen konnten.

es dem Meister weniger auf das Tragen des Marterholzes ankam als auf die Worte, die Christus zu den nachfolgenden Frauen spricht. Da der Schüler aber Maria und ihre Begleitung nicht missen konnte, so verliert unter seinen Händen der Vorgang seine äußere und innere Einheitlichkeit. — Das feine Bild hat recht gelitten. Die Konturen sind fast überall zerstört, weil die Farbe von dem metallischen Grunde abgeblättert ist; bis auf den Mantel der Madonna ist die Tafel nicht übermalt[1]).

Da wir mit diesem Triptychon wieder in dem engsten Kreise der Schule Duccios angelangt sind, so darf ich hier wohl von einem Madonnenmaler sprechen, der in die nächste Umgebung Duccios gehören muß. Dieser merkwürdige und nicht unbedeutende Künstler führt uns noch in das Ende des Dugento zurück, hat aber kein bezeichnetes oder datiertes Bild hinterlassen; um ihm einen Namen zu geben, könnte man ihn den Meister der Madonna in San Michele in Crevole nennen. Auf Grund dieser interessanten Tafel, die durch die Mostra von 1904 bekannter geworden ist, hat uns Perkins[2]) noch andere Bilder dieses Malers kennen gelehrt. Die Madonna aus San Michele ist wohl das früheste seiner Werke (Taf. 57). Hier steckt er noch sehr im Byzantinismus, aber die erhabene Starrheit des Mischstils ist zu einem ernsten, herben Leben geläutert. Der Künstler liebt die schweren Formen, die kraftvolle Modellierung mit starken Schatten, die ruhige Zeichnung und den großen Kontur, aber es fehlt ihm deshalb doch nicht die Anmut, die duccieske Weichheit. Der Typus des Knaben erinnert an den Typus Duccios, an das volle pausbäckige Kindergesicht der Maestà, das aber unter dem Pinsel des Schülers, der allzu großflächig modelliert, etwas Plump-Gedunsenes

[1]) Hier nenne ich ein sorgfältig gearbeitetes Bild der Akademie, das zurzeit meines letzten Besuches noch keine Nummer trug; (wohl 1906 erworben, Abb. in Rass. Sen. II, 1906, pag. 116, A. Franchi, Di alcuni recenti acquisti della Pinacoteca di Belle Arti di Siena, pag. 112 ss.) Halbfigur der Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arm. Ein gutes Stück der Duccioschule, das mit seiner verfeinerten Technik schon an die Weichheit Simonescher Arbeit erinnert. Eine an derselben Stelle (Rass. Sen. III, (1907), pag. 7) abgebildete Madonna ist das schlechte Werk eines unbedeutenden Dorfmalers; die Tafel ist zudem noch verdorben und plump restauriert.

[2]) Rass. Sen. 1908, IV, pag. 51.

bekommen hat. In der Tafel der Akademie (Nr. 33 des Kataloges) erkennt man sogleich die Handschrift der Crevole Madonna wieder, der Maler ist zierlicher geworden, weniger ernst, mehr im Banne der Anmut heiliger Frauen Duccios und weiter vom Byzantinismus abgerückt; die Formengebung ist weicher, die Nase gerade, das Faltengespinst aufgegeben. Der lebendige, frische Knabe umfaßt mit seiner kleinen Hand der Mutter linken Zeigefinger und blickt zu dem Heiligen neben ihm herüber. Die Rahmenform bleibt ganz bei der Weise Duccios; vielleicht darf ich noch erwähnen, daß dieser Künstler für die Ornamentik der Nimben und Schmuckbänder jene eigentümlichen Zeichen gerne verwendet, die kufischen Buchstaben entfernt ähnlich sehen. Schon Duccio hatte sich ihrer hier und da bedient. Perkins gibt demselben Maler die Madonna in der Pinakothek von Città di Castello, die schon manchem anderen Künstler zugeschrieben worden ist; wer Augen hat, für den bedarf diese Zuteilung eines Beweises nicht. Natürlich gehört dies Bild einer späteren Stilphase an, der Madonnentypus ist fast schmächtig geworden und hat viel von dem Byzantinisierenden verloren, aber das Gefallen an großen Formen, die Schwere ist, wenn auch gemildert, geblieben, ebenso die etwas starre Faltengebung, die zuweilen an Segna erinnert.

In die Nähe dieses Künstlers gehört das bedeutende Madonnenbild der sienesischen Akademie (Nr. 18), das leider sehr abgerieben ist, mich aber immer wieder durch seinen großen Ernst angezogen hat. Die volle Frontalität der Madonna, die Strenge ihrer Gesichtszüge, der verschleierte Blick, die hieratische Straffheit der Haltung, die große Silhouette, die fast raffinierte Sicherheit, mit der das lebendige Kind in diese Silhouette eingefügt ist, — dies alles schafft ein Ganzes, von dem man ergriffen wird. Um die Verwandtschaft mit dem Crevole-Meister zu erkennen, vergleiche man die Magdalena (Nr. 39. Jacobsen, Tafel IX — Rothes, Tafel IV, schlechte Abb.); die lange Nase, die geschlitzten Augen, der kapriziös empfundene Mund, der gereckte Hals, die kräftigen Schatten, die scharfen Brauenbogen, die lebhaft ausgewölbten Nasenflügel, der Schatten unter der Lippe sind Eigentümlichkeiten beider Bilder, aber an der Heiligen ist alles weicher, breiter, an der Madonna härter, langgezogener. Es steckt viel gotisches Gefühl in diesem Bilde. Sein hoher Reiz liegt

in der feierlichen Strenge der Auffassung, die nur der Uneingeweihte für byzantinisierend halten kann, die aber in Wirklichkeit ganz auf der Linie der neuen Kunst steht und unter all den Madonnenbildern der Zeit wie eine besondere, persönliche Lösung aussieht[1]). Der Kosmatenthron ist der Madonna in London sehr ähnlich, aber schwerer im Aufbau. Diese Tafel der National Gallery muß übrigens unserer Bilderreihe auch stilistisch zugerechnet werden, was sich wahrscheinlich leicht einsehen ließe, wenn nicht die Restaurierung das Gemälde verweichlicht, ja anglisiert hätte. (Man vergleiche doch den Kindertypus der beiden zuletzt genannten Bilder.)

Für die Ikonographie des Thrones läßt sich aus diesen Madonnen eine hübsche Reihe zusammenstellen, aus der man sieht, wie das Vorbild der Maestà allmählich den besonderen Zwecken angepaßt wird, nämlich dem Hochformat. Am Anfang die Madonna delle Grazie in Massa Marittima (Taf. 59), die im mittelalterlichen Sinne nichts weiter als eine Copie der Maestà ist (und zwar eine schlechte); das Mittelstück mit der Madonna ist sozusagen herausgeschnitten, die Engel sind weggelassen. Die Madonna der Badia a Isola (Taf. 58) gleicht schon mehr einer „Bearbeitung", der Maler behandelt das Vorbild mit großer Freiheit; der Thron behält zwar seine allgemeine Form und erweist sich deutlich als ein Geschwister des Prachtsitzes der Maestà, wird aber doch sehr verändert. Der durch die ausgehende Maniera bizantina geschulte Künstler pfropft auf das Neue nun wieder sein Altes auf; er bringt den zweistufigen, schräg angeschobenen Schemel wieder und damit die starke Differenzierung in der Stellung der Füße, die typische Haltung des Knaben, der sogar wieder segnet, selbstverständlich auch das altbekannte Goldliniensystem der Falten. Das nächste Glied der Reihe ist Segnas Bild in Castiglione Fiorentino (Taf. 51), wo die letzte Erinnerung an das Breitbild getilgt zu sein scheint; dann des Crevole-Meisters Tafel in der Pinakothek von Città di Castello. Strenger an die Maestà sich haltend, zweigt von dem Bilde der Badia a Isola eine andere Linie ab, in der noch die breite Behäbigkeit des Thrones der Maestà nachklingt,

[1]) Das Bild war ursprünglich oben in flachem Giebel geschlossen, aber man hat dicht über dem Haupt der Maria die Spitze abgesägt. Auch unten ist ein Stück weggefallen. Rahmenleiste alt.

z. B. der Thron der Madonna der Akademie (Nr. 18), wo den Seitenlehnen um so mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte, als die Engel fehlen; schließlich enden wir bei dem eben genannten Bilde in London. Hier sind die eigentlichen Armlehnen fast nur noch Rudimente. So kann man allein aus der Maestà ikonographisch die größeren sienesischen Madonnen mit den seitlich gereihten Engeln ableiten.

Noch einen Maler möchte ich erwähnen, von dem die Akademie in Siena zwei sorgfältig gearbeitete Stücke besitzt: Nr. 37, Bartholomäus, Nr. 38, Benedict, Michael, Bartholomäus, Nikolaus (Rothes, Taf. 46), Teile umfangreicher Altarbilder. Der Künstler lehnt sich ganz an Duccio an, seine Art zu modellieren erinnert an den Crevole-Meister; im Kopf des heiligen Michael hat man schon einen Typus, der an Simone denken läßt, auch die gute Technik wäre dieses Meisters nicht ganz unwürdig. Übrigens fängt im Beginn des Trecento der himmlische Seelenwäger an, eine Rolle zu spielen, er wird in Siena zu einer beliebten Figur. Ein mehrteiliges Madonnenbild in der Collegiata zu Chianciano im Val di Chiana[1]) steht diesem Künstler nahe, unter den Heiligen findet sich wieder Michael. Die Tafel muß jedoch bedeutend später gesetzt werden als die sienesischen. Ein Ausläufer dieser Richtung spricht in dem thronenden Michael der Akademie (Nr. 67) zu uns (Jacobsen, Taf. 18); übrigens ein unerfreuliches Bild, das einen gewissen Ruf hat, weil es unwahrscheinlich gut erhalten ist.

Mit den besprochenen Gemälden habe ich das Wichtigste aus dem nächsten Schülerkreise Duccios genannt. Vollständigkeit konnte und wollte ich nicht erstreben. Es kam mir hauptsächlich darauf an, die Bedeutung des Malers an dem engeren Kreise seiner Schule zu beweisen, zu zeigen, daß Duccio etwa von 1280—1350 in einem bestimmten künstlerischen Milieu Sienas herrscht, unbeschadet des Übergewichtes der großen Sienesen, die seinen Stil weiterentwickeln.

Aber was gelten uns schließlich Namen wie Ugolino, Segna,

[1]) Kleine Abbildung im Bd. 31 der Monographiensammlung „Italia Artistica", „Montepulciano etc." pag. 98. Ein frühes Bild dieses Künstlers, das ihm jedenfalls nahe steht, in der Pieve von San Giovann d'Asso, ein Triptychon, Halbfigur der Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus, sehr zerstört. (Lombardi Nr. 1650.)

Niccolò, Meo, was gilt uns die Schar der Namenlosen; heißt es großes Verdienst, die Ideen, das Können eines Außergewöhnlichen in blanke, gefällige Scheidemünze umzuschlagen? Duccio hatte Schüler, die nicht sein Kapital aufbrauchten, sondern es mehrten: Simone ist ein solcher. Aber hat er wirklich in des Meisters Werkstatt gearbeitet? Das wissen wir nicht; wenn jedoch Vasari recht hat, daß Simone 1283 geboren ist, dann braucht man sich nicht zu scheuen, ihn einen Schüler Duccios zu nennen, was nach seinen Arbeiten niemand wird bezweifeln wollen. Auch Pietro Lorenzetti knüpft unmittelbar an Duccio an, wie es seine frühen Gemälde erkennen lassen; er kann übrigens nicht viel später als Simone geboren sein. Am weitesten ab von Duccio steht scheinbar Ambrogio; wir werden sehen, daß er ihm in gewissem Sinne näher steht als die andern. Alle drei aber bauen auf Duccios geläutertem und verklärtem Byzantinismus weiter, alle drei setzen sich mit der Gotik auseinander, alle drei zeigen, wie sie „sehen" gelernt haben.

Ich möchte hier ein Weniges von ihnen sprechen; man soll Basis und Bildwerk mit einem Blick betrachten. Wir gehen von Duccios Dombild (1311 voll.) zu Simones Maestà (1315) im Palazzo Pubblico. Von diesem Fresko dürfte man mit Recht sagen, es sei im gotischen Stil gemalt[1]), es sei, nächst den Malereien der Martinskapelle, Simones gotischstes Bild. In seinen Tafeln hat der Freund Petrarcas stärker an Duccios veredeltem Byzantinismus festgehalten, ja er kehrt förmlich zu dem überkommenen Stil zurück. Daß die Majestas im Palazzo Pubblico so gotisch dreinschaut, möchte sich leicht erklären lassen. Bei Duccio, dem Tafelmaler, konnte Simone die Freskotechnik kaum gelernt haben; er fand sich mit dieser Aufgabe vor etwas Neuem, und es ist nur verständlich, wenn er dem „Modernen" hier stärker nachgibt, ebenso daß er im Tafelbild den Traditionen seiner Lehrzeit treuer blieb. 1320 malt Simone den Madonnenaltar für Sta. Caterina in Pisa, der uns eben dies beweist. Der Künstler folgt hier ganz der Art Duccios, und auch die Form des Rahmens bleibt innerhalb der sienesischen Überlieferung; der Rundbogen herrscht und der eingeschriebene Kleeblattbogen, den wir in dieser Gestalt schon bald nach der Mitte des Dugento in Siena

[1]) Vergl. Wulff, op. cit.

häufiger auftauchen sehen. Nicht lange danach steckt Simone dann freilich seine Bilder in gotische Rahmen, z. B. in Orvieto.

Es scheint mir wichtig für die Wertung Duccios, Simones Verhältnis zu ihm knapp zu umschreiben. Nehmen wir das Dombild und die Maestà im Palazzo Pubblico. Duccios Tafel wirkt gegenüber Simones Fresko fast puritanisch streng, angespannt und gesammelt im Ausdruck; das Bild heißt sicherlich nicht umsonst Majestas, aber dennoch bleibt das Höfisch-Zeremonielle gedämpft. Duccios Lösung ist im besten Sinne klassisch, wenn sich auch niemand wird verhehlen können, daß die Hoheit der Auffassung zum guten Teil dem vielleicht bewußten Archaisieren zu danken ist. Simone verflüchtigt Strenge und Ernst, indem er das Hauptgewicht auf das Höfische legt. So sehr sich der Jüngere auch im Äußerlichen an das Muster des Älteren hält, von dem schlichten Geist bleibt bei ihm nur wenig übrig. Wie eine Königin thront Maria auf erhöhtem, reich geschmücktem, gotischem Sitz. Ein schwerer Baldachin wird über ihr gehalten von den Paladinen ihres Hofstaates. Im Vordergrund sind es die bedeutendsten Männer der himmlischen Hierarchie, dem Throne zunächst — wohlüberlegt — die beiden Johannes, dann Petrus und Paulus, im Hintergrunde Sterne geringerer Größe. Jacobus minor und Mathias (?), Bartholomäus und Simon; Engel nahen sich mit Lilien und kostbaren Gefäßen, holde Himmelsboten knien nieder und heben mit Blumen gefüllte Schalen darbietend empor[1]), erst hinter den Knieenden ganz demütig die heiligen

[1]) Ich gestehe, daß ich diesen Zug nur für echt sienesisch, ja für simonisch halten kann. Er liegt ganz auf der Linie, die von den knieenden Engeln der Madonna Rucellai herkommt. Bekanntlich läßt Giotto auf seiner Madonna, die er für Ognissanti in Florenz gemalt haben soll (heute in der Akademie), vorn zwei Engel knien, von denen jeder eine mit Blumen gefüllte Vase darbringt. Das Motiv wirkt gegenüber der bäurisch plumpen Maria fremd, so nüchtern es auch, verglichen mit Simones innigem Emporrecken, aussieht. Ich glaube, Giotto hat sich hier an das Fresko in Siena angelehnt, ja man kann seine Tafel für einen Ausschnitt aus dem Fresko nehmen. Das Bild ist sorgfältig im Sinne des Hochformats umgedacht, aber Simones Breitbild läßt sich noch durchfühlen, besonders in der starken Überschneidung der Seitenfiguren. Im Fresko fortlaufender Erzählung hat sie ihre Berechtigung (Arena), das Tafelbild verlangt klare Abgrenzung. Die nächste Stufe nach der Madonna der Akademie ist Giottos Altarwerk für den Cardinal Jacopo Stefaneschi in der Sakristei von St. Peter in Rom. Ein Vergleich mit dem thronenden Christus lehrt, wie dieses Bild für das Hochformat von vornherein konzipiert ist. Die ausgebildete Gotik zwingt uns, es mit Venturi in den Anfang des 3. Jahrzehnts zu setzen, was mit

Männer, die für ihre Vaterstadt Fürbitte einlegen. Duccio konnte seiner Maria einen mütterlichen Zug geben, konnte auf ihren Arm ein frisches Kind setzen, ohne fürchten zu müssen, die Madonna aus himmlischer Hoheit herabzuziehen. Simone malt eine Königin, die stolz aufgerichtet, vorerst unnahbar, ganz nach den Regeln der Etikette dasitzt, auf deren Knie ein kleiner Prinz steht, der in altkluger Feierlichkeit, gemessen, seinen Segen erteilt, ein Fürstenkind, das man schon früh gelehrt hat, sich seiner Stellung bewußt zu sein. Ein solcher Knabe konnte das: „Diligite iustitiam qui iudicatis terram" sehr wohl sprechen, und eine Königin Erfüllung der „devoti preghi onesti" verheißen. Es liegt mir fern, den großen künstlerischen Fortschritt Simones gegenüber Duccios Dombild irgendwie zu leugnen, aber ich finde bei dem Schüler weder die groß-dekorative Wirkung, noch die feierliche Wärme des Meisters. Was bei Duccio hier und da anklingt, das hat Simone zur Tat gemacht, indem er die schwebende Jenseitigkeit der Auffassung Duccios ganz ins Irdische herabführte. Streichen wir die Attribute der Heiligkeit und wir könnten in Simones Fresko an einer höfischen Szene teilnehmen, wie sie sich am ritterlichen Hofe König Roberts wohl erleben ließ. In diesem Unterschied zwischen den Arbeiten beider liegt die ganze Wandlung, der die sienesische Malerei, und nicht nur sie allein, im Beginne des Trecento unterworfen ist. Die fast hieratische Größe Duccios wird zu weltlicher, höfischer Etikette.

Geht man Simone, dem Erzähler, nach, so gewahrt man auch hier die Wandlung. Sie richtet sich nicht nur auf eine Verweltlichung der Auffassung, sie bringt zugleich eine Abschwächung der künstlerischen Auslegung, um dafür eine größere Lebhaftigkeit der Sprache einzutauschen. Ich greife hier zu Bildern Duccios, in

der allgemeinen italienischen Entwicklung in Einklang steht. Die Datierung der Fresken Giottos in Padua ist unsicher, 1303 wird die Kapelle gebaut, 1305 geweiht, wann Giotto seine Fresken begann, wissen wir nicht. Nehmen wir als terminus post quem 1305. Die Madonna der Akademie ist jedenfalls nach den Paduaner Fresken entstanden, Venturi setzt die Tafel, wie ich glaube mit Recht, in die Periode 1312—1317. Diese Zeitbestimmung ist notwendig für die Annahme einer Abhängigkeit von Simone. Nur wer den heute so beliebten Persönlichkeitskult, der mit Giotto getrieben wird, richtig findet, kann in einer solchen Annahme eine Verkleinerung des großen Künstlers erblicken. Es bedarf eines Beweises nicht, daß diese Übertragung moderner Anschauungen auf mittelalterliche Verhältnisse einen Mangel an historischer Einsicht voraussetzt.

denen er durch byzantinisierende Vorlagen gebunden ist. Etwa die Kreuzigung des Dombildes. Welch ergreifenden Ausdruck hat Duccio dem Vorgang trotz aller Ruhe zu geben vermocht. Bei Simone (Antwerpen) liegt Maria wirklich ohnmächtig am Boden, zwei heilige Frauen sind um sie bemüht, Johannes beugt sich händeringend über die Gottesmutter, Magdalena umklammert von Qualen zerrissen das Marterholz. Es sind zwei Buben da; der größere schaut ängstlich zum toten Herrn empor, der kleinere legt um den älteren den rechten Arm, reckt den linken leidenschaftlich, auf die hingesunkene Mutter deutend, zugleich erregt auf den Genossen einsprechend, als wollte er ihn mit hinüberzerren, die Ohnmächtige anzustarren. Dann dies Recken der Hälse, das Gestikulieren, das lebhafte Gespräch, der Lanzenstich, den ein gerührter Kriegsknecht nicht allein fertig bringt, — er muß sich dazu von einem Juden die Hand führen lassen —; gewiß ein lebendiges Gemälde, aber um eine Welt von Duccios stiller Seelenkunst entfernt, die Erlebnisse ganz im Innern der Beteiligten vor sich gehen läßt und die äußere Wirkung nur zart aber deutlich angibt. Dies ein Beispiel für viele. So sehr man Simone bewundern muß, seine delikate Technik, seinen heiteren, aber nicht immer sicheren Farbensinn, seine Ausdrucksfähigkeit, sein Temperament, — Duccio gegenüber ist seine Kunst eine Veräußerlichung. Es hat etwas Tragisches, zu sehen, wie Simone gerade vom Besten in Duccio am wenigsten berührt wird. Mit Bewußtsein habe ich den späten Simone neben den späten Duccio gerückt, um ganz scharf, wenn auch einseitig, den Gegensatz hervorzuheben.

Dieser Zug zum breiten, zerfließenden Bilde, den wir bei Simone so klar ausgeprägt finden, ist aber nicht nur ihm allein eigen, man wird ihn bei den Brüdern Lorenzetti wiedererkennen, und es gibt Leute, die ihn einen Grundzug sienesischen Wesens nennen. Richtig ist, daß er durch eine besondere Art leidenschaftlichen Ausdrucks seelischer Vorgänge sienesische Färbung erhält. Aber er bleibt nicht auf Siena beschränkt, er kennzeichnet das ganze italienische Trecento, und man versteht ihn leicht. Man hatte die Wirklichkeit zu erfassen gelernt und geht nun mit hastigem Eifer daran, sich ihrer ganz zu bemächtigen; die großen, rein künstlerischen Probleme treten zurück, und man tat den Besten der Zeit genug, Menschen und Welt

auch im kleinen zu erobern. Es wiederholt sich hier ein Vorgang, den wir in ähnlichen Zeiten regelmäßig beobachten. Wie ein Kräftesammeln nimmt er sich aus, ein hurtiges Durcharbeiten als Vorbereitung für neue, große Aufgaben. Siena hat sich in dieser Vorbereitung erschöpft, es kam hier kein Masaccio, der die mühevolle Kleinarbeit eines Jahrhunderts sein eigen nennt und mit diesem Besitz die Probleme an der Wurzel packt, gewissermaßen von vorn anfängt und sich wieder um das Einfachste bemüht. Aber Siena hat einen nicht geringen Teil dieser Vorarbeit auch für die Gesamtentwicklung der italienischen Malerei geleistet, das ist sein großes Verdienst.

Cavaliere Simone ist von den ritterlichen Idealen seiner Zeit erfüllt; die Brüder Lorenzetti suchen als grüblerische Philosophen nach einem Ausdruck für diese andere Wesenheit ihres Jahrhunderts, für die wir schon bei Duccio in seiner überlegten, gedankenreichen Art zu erzählen deutliche Keime zeigen konnten. Man sieht an Pietros vielteiligem Madonnenaltar der Pieve in Arezzo (1320) Anordnung und Rahmenform der Schule Duccios entsprechen. In der Typenbildung, im Faltenstil erfaßt man sofort Duccios Bedeutung für die Kunst der beiden Brüder. Das Byzantinisierende der Gesichter ist, wohl nicht ohne Wirkung Simones, zurückgedrängt; der Faltenstil hat unter der Macht gotischen Stilgefühls an Stelle der vielfältigen Motive große und schlichte Züge gesetzt, aber in der Art der Faltenmodellierung spürt man noch immer die Maniera bizantina. Pietro ist der weichere, zartere, auch in der Farbengebung; er kommt zuweilen der schwärmerischen Romantik Simones nahe, aber er kann auch hoch-feierlich sein. Er hat die starke Geste, die zuweilen fast bäurisch-plump aussieht, und er hat auch großes Pathos und leidenschaftliche Innerlichkeit. Aber seine Schule (Assisi. Unterkirche. Linkes Querschiff) verwandelt die starke Gebärde in barocke Exaltiertheit, die Innerlichkeit in nervöse Unruhe. Wenn man, von Duccio erfüllt, vor diese Fresken tritt, empfindet man mit Widerwillen, wie der hohe Ernst seiner Auffassung, seiner Komposition hier ins Alltägliche, ins Triviale heruntergezogen wird, besonders deshalb, weil Duccios Vorbilder überall noch durchleuchten. Das Abendmahl ist gewiß ein lebhaftes Bild. Christus und die Jünger sitzen um den sechseckigen Tisch herum, Judas erhält den Bissen gereicht;

aber die Elfe zeigen nicht, daß sie den Sinn der Sache begriffen. Am Himmel steht die schmale Mondsichel, leuchten die Sterne; im Kamin der Küche, die auch noch gezeigt wird, loht ein Feuer, die Katze wärmt sich, das Hündchen leckt die leeren Schüsseln aus, der Koch putzt einen Teller, und man weiß nicht, ob der Jüngling, zu dem er den Kopf empordreht, ihn zur Eile mahnt, daß der Braten hereinkomme, oder ob er von den Ergebnissen im „Saal" berichtet. So versickert die sienesische Erzählungskunst im Sande der Nebensächlichkeiten.

Ambrogio ist tiefer und herber als Pietro, er kommt zwar in vielen Beziehungen seinem Bruder nahe, hat diesem auch rein künstlerisch mancherlei zu danken, übertrifft ihn aber durch den wuchtigen Ernst seiner Auffassung, mit dem er nicht selten an Giotto heranreicht, ohne doch sienesische Anmut preiszugeben. Ambrogio ist es, der, ganz abgesehen vom Technischen, Ikonographischen und der Typenbildung, am meisten von Duccios feierlichem und doch anmutsvollem Ernst erfaßt hat. Es ist eine Tiefe des Erlebnisses in seinen Bildern, wie man sie seit Duccio in Siena nicht wieder gesehen hatte. Seine das Kind nährende Madonna in San Franzesco zeigt ihn, trotz des Byzantinisierenden, auf seiner Höhe. Wie Maria fest, beinahe männlich kraftvoll mit der Rechten den Unterkörper des Knaben hält, wie sie zärtlich behutsam seine Schultern stützt, wie sie, der Last des großen Kindes nachgebend, mit dem Oberkörper zurückweicht und zugleich mütterlich ergriffen, vorgeneigt, zu dem Knaben hinabblickt, das hat nicht seinesgleichen im Italien von damals. Das Kind hält mit beiden Händchen die nährende Brust, trinkt eifrig und läßt dabei seine dunklen Augen umherwandern, wie wenn es durch das Nahen eines Frommen gestört worden wäre. Der Knabe ist so voll Eifers, daß er sein festes Beinchen gegen den tragenden Arm der Mutter stemmt, als bedürfe die Anstrengung seines kleinen Körpers auch äußerlich im Bewegen der Glieder eines Gegengewichtes. Dieses Madonnenbild hat so viel Natürlichkeit, so viel menschliche Wärme und bleibt doch in jener höheren Sphäre, in der Duccios Marien so fest wurzeln. Man fühlt hier deutlich den Freskomaler, der große einfache Formen sucht. Diese Schlichtheit hat Ambrogio niemals

aufgegeben, und nicht zum wenigsten darin liegt das Eindrucksvolle seiner Kunst. Ambrogio hat, erfüllt von dem philosophischen Geist seiner Zeit, in den Fresken im Stadthause den ganzen Reichtum seines Könnens vor uns ausgebreitet; er bleibt in diesen Gedankenmalereien doch immer klar, verliert sich nicht in trocknem Symbolisieren. Er hat im „guten Regiment" ein heiteres Stadtbild, eine fröhliche Landschaft gemalt und damit für die Vielseitigkeit seines Geistes ein großartiges Zeugnis abgelegt. Und daß er gerade hier für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Landschaftsmalerei Bedeutendes geleistet hat, ist zu bekannt, als daß es nötig wäre, noch besonders davon zu sprechen. Ambrogio wäre kein echter Sienese, wenn ihm die Lebensfreude, das Behagen an schönen Farben, an Gold, wenn ihm die Anmut gefehlt hätte. Und wie man das erste in seinen Fresken empfindet, das zweite bekennen seine Tafelbilder; es sprüht in ihnen von echt sienesischer Pracht; mag auch Maria meist streng und ernst bleiben, der Knabe kann doch ein fröhliches Kind sein.

In großen Zügen nur wollte ich die sienesische Malerei nach Duccio vorführen, um zu zeigen, wie sie mit ihm zusammenhängt, und wie sie über ihn hinausgeht. Trotz des Vordringens der Gotik bleibt sein Vorbild deutlich erkennbar; er hat für die malerische Entwicklung seiner Vaterstadt grundlegende Wichtigkeit. Duccio steht am Anfang als ein rechter Sienese, spricht alles aus, was für dieses Volk charakteristisch ist, aber er sagt es, vor allem in seinen Erzählungen, mit einem Gefühl für Maß und Würde, das den Sienesen nur allzubald verloren gegangen ist. Man möchte meinen, es lebe in ihm noch etwas von der Hoheit antiken Geistes. An Ernst der Komposition hat kein späterer Sienese es ihm gleichgetan; so sehr seine Nachfolger ihn an Ausdrucksfähigkeit, an technischem Können überragen, sie verhalten sich zu ihm wie etwa Benozzo Gozzoli zu Masaccio; an Tiefe der Auffassung kommen ihm nur die Besten nahe. Sie sind darin gewiß kraftvoller, leidenschaftlicher, aber diesen Vorzug erkaufen sie mit dem Opfer der Anmut. Der einzige, Simone, erreicht ihn hier, aber er ist neben Duccio gehalten zu weich. Mag sein, daß Duccio dies Schweben zwischen Hoheit und Milde am stärksten seiner byzantinisierenden Schulung

verdankt, und daß gerade die Züge, die ihn uns heute so wert machen, mehr ein Ausdruck seiner Schwäche als seiner Stärke sind — es könnte Leute geben, die ihn so ansehen möchten. Mag sein, aber er hat schließlich das Recht, auch einmal ganz für sich betrachtet zu werden, losgelöst von dem Vorher und Nachher.

Ein Blick auf die Entwicklung der italienischen Malerei überhaupt wird nötig sein. Siena hat hier gewiß nur eine zweite Rolle gespielt, und das Wort vom Provinzialismus sienesischer Kunst trifft den Kern. Aber die Sienesen besitzen gewisse Züge italienischen Wesens in besonders ausgeprägtem Maße: Anmut und Grazie, die liebenswürdige Heiterkeit einer raschen Hingabe an den Augenblick, die — nicht selten sentimentalische — Innigkeit des Gefühls. Die sienesische Kunst hat immer wieder Zeugnis davon abgelegt, und Duccio hat dafür in seiner noch gebundenen Sprache einen schönen Ausdruck gefunden. Es ist Duccios Tat, zum ersten Male dieser Seite des italienischen Charakters zum Wort verholfen zu haben. Ihm verdankt die italienische Malerei die Vermenschlichung der Madonna. Gewiß, es gibt hier Marienbilder, die künstlerisch im Vergleich viel vollendeter sind, als malerische Leistung weit über Duccios Tafeln stehen, aber es gibt wenige, die diese hohe Seelentemperatur in sich tragen. Hier ist alles mit der Innigkeit schlichter Empfindung getränkt. Diese Madonna ist keine beliebige Menschenmutter, sie ist auch nicht die Mutter, ein hohes, aber schließlich doch kühles Symbol; sie ist die eine, göttliche Mutter, die aus ihrer himmlischen Heimat herabsteigt und als Verklärung wärmsten Menschentums den Frommen erscheint. So sehr göttliche Hoheit ihr Wesen umschwebt, sie ist nichts ohne das Kind, sie vergißt nie, daß sie nur ein Gefäß ist, dem der himmlische Knabe zur Bewahrung gegeben wurde, bis er reif sein werde zu dem hohen Beruf. Es bleibt ein unvergänglicher Reiz der schlichten Madonnen Duccios, dieses Schweben zwischen Göttlichem und Menschlichem, diese zarte Glut einer starken, menschlichen Empfindung, die alles zu verstehen, wirklich Fleisch geworden zu sein scheint, und doch, mit einer schimmernden Hoheit umkleidet, ganz in der Sphäre des Göttlichen lebt. Die Madonnen des Quattrocento darf man sorglos anreden, kein Zweifel, sie werden

mit einer silberhellen, gütigen Stimme antworten, (sicherlich, sie sprechen im Dialekt). Aber Duccios Marienbilder sind dem Frommen so fern, daß er nicht wagen würde, seine Stimme zu ihnen zu erheben, sie sind ihm aber so ganz innerlich nahe, daß er innigste Seelenzwiesprache mit ihnen halten kann. Nur eine Zeit wie das ausgehende Dugento, in der sich die Lösung des Menschen von einer starren Gebundenheit an das Jenseits durchzusetzen beginnt, in der das Diesseits sich mit seiner lockenden, klaren Sprache hervorwagt, konnte Schöpfungen das Leben geben, die von so köstlicher Zweiseitigkeit erfüllt sind.

Anhang.

I. Über Guido da Siena und seine Schule.

Es ist in diesen Seiten viel von Guido da Siena die Rede gewesen, ich habe ihm eine so bedeutungsvolle Stellung innerhalb der sienesischen Malerei des Dugento zugewiesen, daß ich mich verpflichtet fühle, im Zusammenhange zu begründen, wie ich zu dieser hohen Wertung gekommen bin. So wenig ich auch den Streit um Guidos Madonna im Stadthause zu Siena erneuern möchte, so muß ich doch von dem vielbesprochenen Bilde ausgehen, denn allein diese Tafel überliefert uns den Namen des Künstlers und damit ein sicheres Zeugnis seiner Handschrift. Als die Streitfrage zuerst aufgeworfen wurde, hat man einen großen Fehler begangen. Das Gemälde wurde unbesehen, so wie es uns heute noch erhalten ist, für eine Arbeit Guidos genommen; die Übermalungen blieben zunächst unerkannt. Die Sachlage erhält aber sogleich ein anderes Gesicht, wenn man die späteren Zutaten aus dem Bilde herausnimmt und dafür einsetzt, was andere Gemälde aus dem Kreise Guidos an Wiederherstellungsmöglichkeiten bieten. Dann zeigt sich, daß Guidos Bild zwar immer noch hervorragend, aber doch nicht so überraschend wirkt, um die Entstehung im Jahre 1221 von vornherein auszuschließen.

Wir lassen zunächst alle Ansichten und Meinungen der Gelehrten beiseite, gehen zu der Tafel selbst, stellen die Übermalungen fest und versuchen in Gedanken das Bild auf seinen ehemaligen Zustand zurückzubringen. Von späterer Hand stammt das Antlitz der Madonna, (ein guter Schüler Duccios[1]) muß die Arbeit ausgeführt haben), das innere Schleier-

[1]) Wenn Jacobsen (vergl. op. cit., pag. 18) die Vermutung ausspricht, Coppo di Marcovaldo könne die Restaurierung der Madonna von 1221 ausgeführt haben, so kann ich ihm darin nicht beistimmen. Aus seinen Worten scheint hervorzugehen, daß er die Haltung des Unterkörpers der Madonna des Guido und die „schön beschuhten hervorstechenden Füße“ für eine Erneuerung des Coppo hält; die Übermalungen beschränken sich aber, wie ich oben zeige, auf die nackten Teile, den Thronsitz und wenige Retuschen an den Gewändern. Die Tafel der Chiesa dei Servi hat ein ähnliches Schicksal gehabt wie Guidos Madonna von 1221. Ich konnte sie von der Leiter aus, nach Entfernung der Glastür, genau untersuchen. Neugemalt — von einem Künstler der Schule Duccios — sind sämtliche Fleischteile der Madonna und des Kindes, besonders die Gesichter, Hände

tuch und auch das darüber liegende Kopftuch. Der Restaurator hat das Haupt der Maria verkleinert, was sehr verständlich ist, denn der übermäßig große Kopf der Madonna, wie ihn andere, dem Guido nahestehende, Tafeln zeigen, konnte dem verfeinerten sienesischen Kunstgefühl der ersten Jahrzehnte des Trecento nicht mehr zusagen. Man sieht das schon auf der Photographie, namentlich rechts, wo der alte Umriß des Kopftuches deutlich zu erkennen ist. Ursprünglich nämlich trug die Madonna die byzantinische Haube, darüber das weiße, mit einer goldenen Borde gezierte Tuch, das auf die Schulter herabfiel und sich dort ausbreitete. Diese Borde legt sich rings um die Stirn, verschwindet etwa in der Höhe des rechten Ohrs, (ganz wie bei den anderen Madonnen des Guido-Kreises), wird dann aber an den Schultern wieder sichtbar. Das muß dem Manne merkwürdig gewesen sein, denn er läßt den Saum vom Ohr ab ohne Borde herunterlaufen, unten umbiegen, wieder zur Schulter zurückkehren und nach dem Rücken zu verschwinden. Es sieht nun so aus, als gehöre das auf der rechten Schulter liegende Stück mit der Borde gar nicht zu dem Kopftuch, sei vielmehr Teil eines kurzen Kragens. Dieses Stück muß aber die alte Form bewahrt haben, denn der herabhängende Zipfel findet sich auf anderen Bildern des Kreises um Guido wieder. Auf der linken Schulter der Maria ist der Übergang zwar auch nicht ganz klar, doch läßt sich immerhin sagen, daß der Restaurator hier richtig gesehen zu haben scheint. Er hat offenbar alles, was von den verdorbenen Partien des Bildes noch brauchbar war, benutzt und nur das ganz Zerstörte übermalt, denn die goldene Borde an Stirn und Schläfen wird ursprünglich nicht viel anders gewesen sein; man erkennt an ihr (besonders über der Stirn) noch die Härte der alten Faltengebung. Übermalt und erneuert sind ferner Kopf und Gesicht des Kindes, seine Arme und Beine. Das im Bogen den Unterkörper des Knaben umgebende Tuch hat der spätere Künstler übergangen, während der über die Hand der Maria herabhängende Zipfel wohl noch Guidos Arbeit zeigt. Auch die Hände der Madonna sind nicht unberührt geblieben. Der Steinsitz mit seinen roten Einlagen ist eine spätere Zutat[1]). Der Mantel der Madonna hat sehr gelitten, auch er trug ursprünglich die bekannte Faltenschraffierung; im übrigen aber sind die Gewänder nicht aufgemalt, höchstens

und Beine weniger. Der Schleier der Madonna mit seinen weichen Falten ist eine Zutat derselben Hand. Sonst ist das Bild ziemlich von Retuschen frei geblieben, hat aber stark gelitten. Vielleicht können wir den Restaurator noch genauer bezeichnen, ich halte es für nicht unwahrscheinlich, daß es eben der Künstler ist, dessen früheste erhaltene Arbeit in San Michele zu Crevole bei Siena bewahrt wird. Eine spätere findet sich unter Nr. 33 in der Akademie zu Siena, eine noch spätere Tafel sieht man in der Pinakothek von Città di Castello. (Vergl. das oben pag. 196 über ihn Gesagte).

[1]) Der Sitz wirkt sehr fremd und ist vermutlich aus recht später Zeit. Auch Venturi rechnet ihn zu den Ergänzungen. (Storia, Vol. V, pag. 52). Wickhoff hat schon 1889 den Thron für übermalt erklärt.

verrät des Kindes Tunika die spätere Hand, doch ist die Weichheit der Faltengebung zum größten Teil auf Guidos Rechnung zu setzen, wovon man sich durch einen Vergleich mit den Engeln überzeugen kann. Diese selbst sind fast unberührt, während in dem dreieckigen Aufsatz der Kopf des linken Engels (Gesicht und Haupthaar) durch eine Erneuerung verändert ist.

Will man nun eine Vorstellung gewinnen, wie das Bild ursprünglich ausgesehen habe, so muß man die Tafel im Sinne der Bilder aus der Guido-Schule umdenken, dabei aber stets sich bewußt haltend, daß der Meister nicht so schematisch und hart wie seine Nachfolger gearbeitet hat. Als Vergleichsmaterial werden da folgende Bilder dienen:

Siena. Akademie. Thronende Madonna mit dem Kinde; aus der Sammlung Galli-Dunn in Rom als Geschenk nach Siena gelangt. Abb. bei Venturi V, Fig. 34.

Arezzo. Pinakothek. Thronende Madonna mit dem Kinde; ehemals dem Margaritone zugeschrieben. Alinari 9968. Venturi V, Fig. 39.

Florenz. Uffizien Nr. 5. Thronende Madonna mit dem Kinde, dort dem Guido di Graziano (1278—1302) zugeschrieben. Brogi 14667. Venturi V, Fig. 33.

Diese drei Bilder und die Madonna des Palazzo Pubblico gehören eng zusammen; auf allen vier Tafeln erscheint Maria in ganzer Figur, den Unterkörper nach ihrer linken Seite hin gedreht, den Knaben auf dem linken Arm tragend. Die ovalen Glaskörper, die in dem Bilde von 1221 ehemals auf den Nimbus Mariä und des Kindes gesetzt waren, jetzt aber nicht mehr vorhanden sind, blieben auf den Tafeln der Akademie zu Siena und der Pinakothek zu Arezzo erhalten. Die Madonna aus der Sammlung Galli-Dunn kommt dem Bilde des Stadthauses am nächsten; sie ist bedeutend kleiner und zeigt den Kleeblattbogen, der in den spitzen Giebel des Rahmens eingeschrieben ist; hier wird also der dreieckige Aufsatz der Tafel von 1221 mit dem dreilappigen Bogen verschmolzen. Das brachte naturgemäß eine Verkleinerung der Zwickel mit sich, so daß auf dem Gemälde der Akademie in den Zwickeln nicht mehr drei Engel Platz hatten, sondern nur noch einer. Diese vier genannten Bilder gehen auf gemeinsamen Typus zurück und gleichen einander bis in einzelne Züge hinein. Der Einfachheit halber bezeichne ich die Tafeln mit Nummern wie folgt:

Nr. I.	Siena.	Palazzo Pubblico.
Nr. II.	»	Akademie.
Nr. III.	Arezzo.	Pinakothek.
Nr. IV.	Florenz.	Uffizien.

Allen Bildern gemeinsam ist die deutende Rechte der Maria, die Neigung ihres Hauptes nach dem Kinde hin, die Kleidung; sie trägt eine lange

Tunika, darüber eine kürzere, deren Ärmel nur den halben Unterarm bedecken, darauf den Mantel. Das Haupthaar wird von der byzantinischen Haube geborgen, diese von einem bis auf die Schultern herabfallenden Kopftuch umhüllt. Auch die Form des Thrones stimmt überein; der Sitz ist reich ornamentiert, auf ihm liegt das Kissen. Die Rückenlehne besteht aus zwei Eckpfosten, die oben durch einen flachen Bogen verbunden sind; zwischen Bogen und Pfosten ist ein Brokattuch gespannt. Auf Nr. II und IV begegnen wir schon unten am Sitz den durchbrochenen Fensterchen, die ähnlich am Thron des Petrus (Siena, Akademie, Nr. 15) wiederkehren und von Duccio in der Madonna Rucellai dann so reichlich angebracht worden sind. Maria hält in allen vier Bildern den Knaben auf einem weißen Tuch. In I, II und IV umgibt es im Bogen den Unterkörper des Kindes (ähnlich der Matratze, auf der, in der Geburt Christi, Maria zu liegen pflegt); der Zipfel des Tuches fällt über den Arm der Madonna herab, auf I bis IV in einander sehr ähnlichen Faltenmotiven. In III ist dies Tuch mehr um den Arm der Madonna geschlungen, die etwas unverständliche bogenförmige Ausbreitung fehlt. In I und II greift Maria unter den linken Arm des Knaben, er hat auf beiden Tafeln eine mehr liegende Haltung (in II am meisten). Die Stellung seiner Arme und Beine stimmt in I und II fast genau überein. In I ist die Wendung seines Kopfes zur Madonna hin am deutlichsten. In III und IV richtet sich der kleine Christus gerade auf, die Beine sind nicht übereinander geschlagen, sondern hängen herunter, seine linke Hand umspannt die Schriftrolle[1]), die

[1]) Diese Schriftrolle gab Veranlassung zu einer Hypothese, auf die hier einzugehen, ich mir doch nicht versagen kann. Walter Rothes (Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg 1904, pag. 37) hat die merkwürdige Entdeckung (!) gemacht, daß die Schriftrolle nichts anderes bedeute, als die Verlobungsurkunde, durch die vor der Schlacht von Montaperti die Sienesen ihre Heimatstadt der Madonna darbrachten. Bevor ich von diesem Funde las, glaubte ich, die Rolle enthielte das „Ego sum lux mundi" (Joh. 8, 12), wie es byzantinischem Brauch entspricht, und wir es oft genug bis in späte Zeit hinein lesen können, wenn das Pergament offen herabhängt. Davon weiß Rothes scheinbar nichts und zieht nun aus seiner Entdeckung recht gewichtige Schlüsse. Alle Bilder, auf denen das Kind die Rolle trägt, sind nach 1261, alle ohne die Rolle vor 1261 entstanden. Also ist die halbplastische Madonna der Domopera, die jenem Christus aus der Abbadia Berardenga (1215) so nahe steht, nach 1261 entstanden, denn der Knabe trägt auf diesem Bilde das Pergament! Auf dem Madonnenbilde des Palazzo Saracini (Jacobsen, op. cit., Taf. 1), das ungefähr aus der gleichen Zeit (1215) stammt, wahrscheinlich noch früheren Datums ist, trägt der Knabe auch die Rolle. Es gibt zahlreiche Bilder aus früherer Zeit, die mit Siena gar nichts zu tun haben, in denen aber das Kind dennoch die Rolle hält. Die Theorie von Rothes ist falsch. — Ich würde kein Wort über die Sache verlieren, wenn sie nur bei Rothes stünde, aber daß ein verdienstvoller Gelehrter wie Emil Jacobsen diese „Entdeckung" als Datierungsmittel unbesehen annehmen konnte, machte mich stutzig (Jacobsen, op. cit., pag. 17). Die angeblich symbolische Bedeutung der Schriftrolle erkannt zu haben, ist nicht eine Entdeckung des Herrn Dr. Rothes. Vielmehr handelt es sich hier um eine alte, ört-

Rechte ist segnend ausgestreckt. Damit der Knabe sitzen kann, hat hier der Arm der Madonna eine andere Haltung, das Kind setzt sich beinahe auf ihre linke Hand, die fest das Tuch umfaßt und den breiten Handrücken sehen läßt.

So verwandt die 4 Tafeln einander auch sind — man achte besonders auf den weichen Faltenstil und gehe zu Coppos Madonna der Servi, um des Abstandes recht inne zu werden — an Güte der Arbeit überragt die Madonna des Palazzo Pubblico die andern bedeutend; deshalb hat die geltende Meinung recht, die in II bis IV nur Schulwerke sieht. Wie viel sorgfältiger ist das Faltengefädel am Oberkörper der Madonna ausgeführt, als die schematischen starren Linien der drei anderen Bilder. Vergleicht man die Säume auf Guidos bezeichneter Tafel mit Arbeiten der Schule, so sieht man deutlich, wie die Nachahmer des Meisters Motive abschreiben. Trotz einer gewissen Härte entbehren die Goldlitzen an Tunika und Mantel seiner Madonna nicht der Lebendigkeit; auf dem Bilde der Uffizien sind sie in Schematismus erstarrt. Zwar steht in den Schulbildern der Faltenstil, wie gesagt, immer noch höher als in Coppos Madonna der Chiesa dei Servi, aber gegenüber Guidos eigenhändiger Tafel wird er doch als leblos empfunden. Dieses Bild hört durchaus nicht auf, ein Problem zu sein, wie Jacobsen meint, denn selbst wenn man die Übermalungen ausgeschieden, die Tafel in Gedanken wiederhergestellt hat, so bleibt sie, wenn das

liche Überlieferung, die Rothes ohne weiteres als historisch gesichert angenommen hat. Seit dem 15. Jahrhundert nämlich begegnet man bei den sienesischen Schriftstellern immer wieder dieser Behauptung, noch Della Valle bringt sie als etwas ganz Selbstverständliches. Er zitiert die früheste mir bekannte Erwähnung dieser Annahme aus der „Sconfitta", der Abschrift des Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura. In den Lettere sanesi Tom. I, pag. 240 heißt es: „Questo Scrittore adunque dice: in quello tempo (eben 1261) sappi, o Lettore, fu fatta una Tavola a quello Altare maggiore di Duomo, dove fu fatta tale donagione colla figura di nostra Donna Madre Vergine Maria, e fu dipinta dal mezzo in su, e tiene il suo figliuolo in braccio, e a commemoratione della donagione [(della carta) fehlt bei Porri loc. cit. pag. 46] fatta a Lei della Città di Siena col suo Contado fu dipinta una carta in mano al Bambino, ch'ella tiene in braccio: di poi fu levata da quello Altare maggiore, e fu posta all' Altare che oggi si chiama di San Bonifatio in Duomo longo il Campanile, la quale si chiama la Madonna delle Grazie." Vergl. oben pag. 8, Note. Also schon vor 1443 war man in Siena der Ansicht, daß die Schriftrolle auf frühsienesischen Madonnen die Schenkungsurkunde darstelle. An sich wäre es schließlich nicht unmöglich, daß man bereits in der zweiten Hälfte des Dugento dieser Meinung angehangen habe. Wo aber müßte man das Pergament dann eher erwarten, als in der Hand des Christusknaben auf Duccios Maestà? Aber selbst wenn dies der Fall wäre, würde es gar nichts beweisen, weil man im Beginn des Trecento noch genau wußte, was auf dem Pergament zu stehen habe, denn das Ego sum lux mundi findet sich gerade in diesen Jahren häufig genug. Die Hypothese ist in Zeiten entstanden, da man von der Bedeutung der Schriftrolle nichts Sicheres mehr wußte. —

Datum 1221 richtig ist, ein eigentümliches Zeugnis für die ersten Regungen der neuen Kunst[1]).

Von allen Einwänden gegen die Madonna des Guido scheint mir der Venturis am gewichtigsten, — nämlich, die Profilierung des Kleeblattbogens sei gotisch, „quale non poteva intagliarsi nel 1221", überhaupt sei die Rahmenform „con la parte superiore divisa a timpano triangolare, dalla inferiore a rettangolo, e con l'arco trilobo . . . una forma tarda, complicata quala non si vide certo nella prima metà del Dugento". (Venturi V, pag. 47.) Was den Kleeblattbogen anbetrifft, so läßt sich dieser wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen. Auch ich bin überzeugt, daß die Fresken des Mittelschiffs der Unterkirche zu Assisi von der Hand desselben Meisters stammen, der jene Tafeln in der Pinakothek zu Perugia gemalt hat (Kreuzabnahme, Grablegung, Porträt des heiligen Franz. Venturi V, Fig. 84—86). Venturi selbst datiert sie „verso la metà del secolo XIII", und man braucht wirklich nicht zu zögern, die Bildchen etwa in die Zeit um 1240 zu setzen. Alle drei aber stecken in alten Rahmen, die im Kleeblattbogen geschlossen sind. Diese Bogenform kommt also schon in der ersten Hälfte des Dugento vor, allerdings ist sie in Perugia nicht so zierlich profiliert, wie bei Guido. Die Tafel mit dem heiligen Franz zeigt einen sehr stark in die Höhe gezogenen Kleeblattbogen, der in ähnlicher Form in dem Bilde Siena, Akademie Nr. 5 (Jacobsen, Tafel III) wiederkehrt, und zwar an den schießschartenähnlichen Fenstern. Das Gemälde enthält Szenen aus dem Leben der Heiligen: Franziskus, Dominikus und des Beato Andrea Gallerani, eines sienesischen Lokalheiligen der ersten Hälfte des Dugento[2]). Ich glaube, daß diese Tafel etwa um 1250 zu

[1]) Tafel 64 sucht die Madonna des Stadthauses wiederherzustellen. Dieser Versuch will milde beurteilt sein; es war nicht leicht auf einer kleinen Photographie, in so geringem Maßstabe, sich in die alten Bilder einzufühlen. Selbstverständlich macht diese Wiederherstellung nicht den Anspruch, ein genaues Bild davon zu geben, wie diese Madonna ursprünglich ausgesehen hat. Es kam nur darauf an, den primitiveren Stil ungefähr zu treffen; das ist, so meine ich, geglückt. Der Kenner wird leicht beobachten, daß wir uns bei diesem Versuch ziemlich treu an die Bilder der Schule gehalten haben; es schien uns richtiger, Vorhandenes und Gesichertes einzutragen, als zu versuchen, der größeren technischen Fertigkeit des Meisters selbst gerecht zu werden. Um dergleichen zu unternehmen, müßten wir wenigstens noch ein anderes Gemälde der eigenen Hand Guidos besitzen.

[2]) Das Sicherste, was wir von dem Beato Andrea Gallerani wissen, scheint das Datum seines Todes (19. III. 1251), und die Tatsache zu sein, daß er der Begründer der Bruderschaft der Misericordia und des dazu gehörigen Hospitals ist. (Dessen Räumlichkeiten gingen später an die Sapienza über). Alle Biographen des Beato stützen sich auf eine Pergament-Handschrift, die sich im Archiv von San Domenico in Camporeggio befand und offenbar dieselbe ist, die heute unter dem Zeichen K VIII 2. 169 in der Biblioteca Communale in Siena bewahrt wird und dem Trecento entstammt. Zweimal ist sie, so viel ich sehe, gedruckt worden, und zwar zuerst 1528 von Bart. Giov. Bapt. Naccarini in Siena, dann in den Acta Sanctorum Bd. IX (19. März) pg. 49ff.; hier habe ich sie eingesehen. — Die Literatur über den Beato ist nicht gerade umfangreich. 1638 schrieb

setzen ist, ebenso wie Siena Akademie Nr. 4 (Jacobsen, Tafel IV; Szenen aus dem Leben der Heiligen: Franziskus, Bartholomäus, Klara und Katharina von Alexandrien). Nr. 4 und 5 sind meiner Meinung nach von derselben Hand, darin bestärkt mich die Stigmatisation des heiligen Franz, die auf beiden Tafeln dargestellt ist. Abgesehen von der übereinstimmenden Komposition dieser Szene, haben sie eine Eigentümlichkeit gemeinsam, die mir sonst nicht begegnet ist; man sieht nämlich zwischen den Felsen und Bäumen kleine Bären herumkriechen, ja auf die Bäume klettern und von den Blättern fressen. Diese Bären sind außerordentlich gut verstanden und fast humoristisch aufgefaßt. Auf dem Bilde Nr. 4 blickt einer zu der Erscheinung des Seraphs hinauf, ein anderer schaut mit aufgesperrtem Rachen von oben auf den verzückten Heiligen hinab. Die Liebe des Franz zu den Tieren ist bekannt; was können sie hier anderes sagen wollen, als daß selbst wilde Bestien um die Heiligkeit dieses Mannes wissen und in seiner Gegenwart harmlos und fromm werden? Oder sollen sie die Wildheit der Szenerie steigern helfen? Deutet die Anwesenheit der reißenden Tiere nicht darauf hin, daß man noch ganz erfüllt war von den anmutigen Le-

Raimondo Barbi seine „Vita del B. Andrea Gallerani Nobil di Siena etc." (Siena. Bonetti); im Literaturverzeichnis stellt Barbi jene Handschrift oben an. Diese Vita von 1638 ist nicht viel mehr als eine ausgeschmückte Übertragung des lateinischen Originals ins Italienische, die der Verfasser durch Zitate aus Malavolti, Tommasi und den beiden Razzi erweitert und mit Urkunden zu stützen sucht. Da die Handschrift des Trecento ganz legendarisch ist, kann natürlich der Vita des Barbi ein historischer Wert nicht zukommen. Er nennt eine Anzahl dem Beato Andrea gewidmeter Kunstwerke, doch ist unser Bild nicht darunter, von den älteren Arbeiten spricht er überhaupt nur summarisch. (Vergl. auch die Chronik des Andrea Dei unter dem Jahre 1221, Muratori. Rer. Ital. Script. Vol. XV 22 A). Unsere Tafel scheint das früheste uns erhaltene Bild des Beato Andrea. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hier Andrea dargestellt ist. Die Handschrift ermöglicht uns, jene Szene rechts unten zu deuten. Der Beato kniet anbetend, den Rosenkranz in der Linken, vor einem Kruzifix. Von seinem Haupthaar geht eine kurzgehaltene Schnur aus, deren Ende an einer Stange befestigt ist, die über dem Dach des Hauses links, frei im Goldgrund, schwebt. Acta Sanctorum loc. cit. pg. 54 C.: „Et ut posset attentius et devotius perorare, capillos cuidam funiculo appendebat ne orationis fervorem somnus aliqua interpolatione interrumperet." Vergl. damit Barbi pg. 43, 44!! Die andere Szene oben, in der eine Heilige einem zu Bette liegenden Manne 2 Kappen (eine weiße und eine schwarze) vorhält, möchte Lisini, wie er mir freundlichst mitteilt, auf die Wahl der Tracht jener von Andrea gegründeten Fraternità beziehen. Das ist möglich, aber die Viten ergeben keinen Anhalt, und der Mann im Bett scheint mir nicht der Beato zu sein. Die Szene darunter stellt Dominikus dar, dem in seiner Zelle das Kreuz erscheint. — Jacobsen fand in den Gesichtszügen des Andrea eine gewisse Porträtmäßigkeit; darin stimme ich ihm bei, obwohl der Zusammenhang mit dem Christustyp unverkennbar ist. Man darf also in dem Bilde wohl die Arbeit eines Künstlers sehen, der noch frische Erinnerungen an den Beato besaß. Demnach möchte das Bild bald nach 1251 enstanden sein, sagen wir, kurz nach der Mitte des Jahrhunderts. (Der Heilige trägt schon den Nimbus). Eine solche Datierung steht mit der Entwicklungsgeschichte der sienesischen Malerei nicht in Widerspruch, auch dann nicht, wenn man die Madonna Guidos im Stadthause in die zweite Hälfte des Dugento setzt. (Literaturangaben über den Beato verdanke ich der Liebenswürdigkeit Alessandro Lisinis).

genden, die sich bald nach dem Tode des Heiligen um seine Gestalt rankten? Hat man deshalb nicht ein Recht, die Entstehungszeit des Bildes ziemlich nahe an ihn heranzurücken? So wage ich es, allerdings nicht nur auf diese Beobachtung gestützt, die Gemälde etwa um 1250 zu setzen. Da auf der Tafel Nr. 5 der Beato Andrea Gallerani dargestellt ist und in seinen Zügen gewiß mit Recht Porträtmäßigkeit gefunden wird, so spricht auch dies für eine so frühe Datierung. Auf Nr. 4 sieht man den Kleeblattbogen 4mal; ja im Martyrium des heiligen Bartholomäus, in der Szene aus dem Leben der Klara, erhält das mittlere, flache Rund des Dreipasses schon die Form eines gedrückten Spitzbogens. Die Madonna del Voto im Dom, deren Entstehungszeit um 1260, ganz abgesehen von der Tradition, durch den Vergleich mit der 1270 bezeichneten Tafel der Akademie (Nr. 7) sichergestellt wird, hat auch den Kleebattbogen in Form eines zierlichen Rundstabes in den im Halbrund geschlossenen Rahmen eingeschrieben. (Rahmen und Gemälde bestehen aus einem Brett, der Rahmen wird gebildet aus zwei Rundstäben, die im Zwischenraum von etwa einer Handbreite parallel neben einander herlaufen). Daß dieses Bild aus der Guido-Schule stammt, unterliegt keinem Zweifel[1]). Wenn wir den Kleeblattbogen auf dem Petrusaltar und dem Gemälde von 1270 wiederfinden, so beweist es, daß er der Guido-Schule ganz geläufig war, dies auch schon um die Mitte des Jahrhunderts.

Die Form des Bildes, das Rechteck mit flachem Giebel, ist um 1250 herum jedenfalls in der Guido-Schule schon gebräuchlich, wie eben Siena, Akademie Nr. 4 und Nr. 5 beweisen. Ich kenne aber kein Beispiel eines giebelförmig geschlossenen Bildes, das früher als 1250 zu setzen wäre, ja, ich kenne auch kein Beispiel des „strengen" Typus in solchem Rahmen, wenigstens nicht aus der ersten Hälfte des Dugento. Nur eines fällt mir ein, das man aber kaum als vollgültig wird anerkennen wollen. In dem Bilde der Bekehrung des Hieronymus hat der Meister der Franziskusfresken im Langschiff der Oberkirche zu Assisi auf der Ikonostasis der Portiuncula ein Madonnenbild gemalt, das dem strengen Typus entspricht; hier ist der Rahmen giebelförmig (Abb. Aubert, Taf. 50, 2). Es scheint doch so, als habe der Maler hier an ein Bild gedacht, das sich an der geweihten Stätte wirklich befand. Natürlich konnte er nicht eine Kopie im kleinen geben; was wir heute sehen, zeigt aber doch, daß der Künstler dem vermutlichen Original gerecht zu werden versuchte. Mit dieser Feststellung läßt sich wenig anfangen; man kann nur sagen, daß die dort wiedergegebene Madonna möglicherweise ein recht altes Bild darstelle, das wohl in der ersten Hälfte des Dugento entstanden sein könnte. Venturis Be-

[1]) Emil Jacobsen hat die Madonna del Voto (Lombardi Nr. 3025) mit dem Christus von 1215 in Verbindung gebracht! J. verwechselt offenbar die Madonna del Voto mit dem halbplastischen Madonnenbilde der Domopera.

hauptung bleibt unwiderlegt, freilich auch unbewiesen. Als bemerkenswerte Tatsache ist uns nur dies übrig: seit der Mitte des Dugento erfreut sich der Kleeblattbogen in Siena so großer Beliebtheit wie nirgends sonst, er fehlt fast auf allen Bildern der Maniera bizantina, die nicht sienesisch sind. Ebenso hat man den giebelförmigen Rahmen nirgends so häufig gebraucht wie in der Heimatstadt Guidos. Diese Tatsachen würden sich aber sehr einfach daraus erklären, daß er es eben war, der beides auf seinem Bilde schon 1221 verwandte. Woher aber könnte Guido den Kleebogen haben? Man antwortet: von der Gotik, aus ihrer Architektur. Da diese aber schon sehr früh in sienesisches Gebiet gedrungen ist, wäre es leicht erklärlich, daß Guido ihn 1221 schon benutzen konnte[1]).

Alles hängt schließlich an der Inschrift des Bildes. Milanesi[2]) glaubte behaupten zu können, schon die gotische Form der Buchstaben rücke das Bild in die 2. Hälfte des Dugento. Wickhoff[3]) hat diese Ansicht überzeugend widerlegt. Jacobsen ist dem noch neuerdings beigetreten. Dieser Einwand ist auch am leichtesten matt zu setzen. Um ein Datum zu finden, das in die Rechnung paßte, hat man ein hübsches Rätselspiel angefangen, die Zwischenräume der Zifferzeichen für verdächtig erklärt und in diese Zwischenräume nach Belieben hineinergänzt, bis man eine Jahreszahl hatte, die vielleicht stimmen konnte. Dabei hat man übersehen, daß die anderen Worte der Inschrift durch ebensolche Abstände voneinander getrennt sind, und es schließlich gar kein Wunder sein würde, wenn die Jahreszahl noch weiter auseinander gezogen wäre; denn der Künstler hat ganz offenbar die ververkürzte Seite der Thronstufe möglichst ausfüllen wollen, woran ihn nur der vorgestreckte linke Schuh der Madonna hinderte, weil dieser die Stufe überschneidet. Der Willkür wird mit solchen Ergänzungsversuchen Tür und Tor geöffnet; was hinderte uns denn, ein verloren gegangenes C und ein X einzusetzen, dann kämen wir auf 1331, was reichlich sinnlos wäre. Lisini[4]) hat nun auf dem Bilde der Akademie Nr. 7 eine verstümmelte

[1]) Auf dem Johannisaltar der Akademie in Siena (Nr. 14) findet man einen Kleeblattbogen in eine byzantinische Kuppel eingeschnitten (Zacharias im Tempel). Die Zwickel werden von dünnen Säulen getragen. Das Bild muß sehr früh im Dugento entstanden sein.

[2]) G. Milanesi, Della vera età di Guido senese. Siena 1859; wieder abgedruckt in seinen Scritti varii 1873.

[3]) F. Wickhoff, Über die Zeit des Guido da Siena. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, 1889, Bd. X. Vergl. auch Thode, Studien zur Geschichte der ital. Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert. Repert. f. Kunstw., XIII, 1890.

[4]) Lisini, Una interessante questione artistica. Miscellanea storica senese, Vol. III, 1895, pag. 10. Übrigens hat auch Lisini sehr wohl den großen Unterschied zwischen den Bildern von 1221 und 1270 bemerkt, denn er sagt hier pag. 11: „La Madonna di Guido apparisce di un migliore disegno e di una esecuzione più accurata di quella del 1270, la quale molto più si accosta per la maniera dura ed antica alla Madonna attribuita allo stesso Guido dell' Accademia di Belle Arti e all' altra Madonna detta del Voto, che vuolsi eseguita prima del 1260."

Wiederholung der Inschrift gefunden, sie beginnt erst mit dem Worte „amenis", und statt 1221 heißt es 1270. Also folgert Lisini, die Madonna aus San Domenico sei nicht 1221 gemalt, denn beide Tafeln verrieten einen Künstler, und man könne deshalb nicht annehmen, daß die Gemälde 50 Jahre auseinander liegen. Das erste trifft nicht zu, denn beide Bilder sind nicht von derselben Hand, Nr. 7 ist geringes, noch dazu sehr verdorbenes Schulgut. Das zweite wäre, wenn man das erste zugäbe, gar nicht ausgeschlossen; warum könnte Guido nicht ein tizianisches Alter erreicht haben? Wenn Guido sein Bild „diebus amenis" malte, so wissen wir gar nicht, was er damit hat meinen wollen; die Worte auf politisch ruhige Tage zu beziehen, dazu fehlt doch jeder Anhalt. Der Nachfolger konnte, selbst wenn er 50 Jahre später seine Tafel schuf, die Inschrift nach seinen Verhältnissen deuten und unverändert herübernehmen. Davidsohns Versuch endlich, unsern Guido mit einem Guido Cinatti zu identifizieren, ist mißglückt[1]), denn der Name Guido erscheint in jener Zeit nicht eben selten, und das argumentum ex silentio kann in unserm Falle nicht als ernster Beweis angesehen werden. Alle bisher gegen die Inschrift vorgebrachten Gründe halten der Prüfung nicht stand. Schon im 16. Jahrhundert hat die Inschrift so ausgesehen wie heute. Daß sie bewußt gefälscht worden wäre, ist kaum anzunehmen, es könnte sich höchstens um einen Irrtum des Restaurators handeln. Nun aber zeigt gerade dieser Teil der Tafel keine Spur von Übermalung; leider hängt das Bild heute so hoch, daß eine genaue Untersuchung ohne Leiter schwer möglich ist. Ich konnte nach sorgfältigster Beobachtung von einer Restaurierung an dieser Stelle nichts bemerken. Vielleicht findet sich ein kunstfreundlicher Mann, der die gewiß nicht hohen Kosten einer Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen trüge; es ist an sich doch wenig wahrscheinlich, daß alle Spuren ehemaliger Ziffernzeichen sollten verschwunden sein. Obgleich ich keine Gründe gefunden habe, die Echtheit der Inschrift zu bezweifeln, so wage ich es auch nicht, zuversichtlich die Originalität zu behaupten, ehe nicht alle technischen Mittel moderner Untersuchungsmethode angewendet worden sind. Nur das eine sei gesagt: alle Wahrscheinlichkeit spricht für 1221.

Im Grunde bedeutet mir der Streit um die Echtheit der Inschrift nicht eben viel, denn lange Beschäftigung mit sienesischer Kunst hat mich gelehrt, daß ihr Aufschwung schon früh im Dugento begonnen haben muß. Wenn der Christus von 1215 (Abb. Venturi V, Fig. 67), namentlich dessen seitliche

[1]) Robert Davidsohn, Guido da Siena. Repert. f. Kunstw. Bd. XXIX, 1906, pg. 262 und Bd. XXX, 1907, pg. 383. Auf diese Arbeiten Davidsohns hier näher einzugehen, fehlt mir der Raum. Dieser Guido Cinatti wird in sienesischen Urkunden von 1278—1321 erwähnt. D. führt die Auszüge aus den Büchern der Biccherna an; darnach hat Guido Banner und Buchdeckel geschmückt, gelegentlich „Schandmalereien" gefertigt, aber auch Tafelbilder, z. B. eine Majestas, gemalt.

Legendenszenen, besser erhalten wären, so würde man ihn höher schätzen, als es gewöhnlich geschieht; was von den kleinen Bildchen unzerstört blieb, ist nicht so roh und schlecht wie behauptet wird. Der thronende Johannes der Akademie in Siena (Nr. 14) ist ein eigentümlich ergreifendes Bild, das sonst in Toscana nirgends ein Gegenstück findet. Und warum sind gerade in Siena die ältesten Altaraufsätze des Dugento erhalten geblieben? Auch aus den Urkunden scheint hervorzugehen, daß in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dort ein reges künstlerisches Leben herrschte. Der erste feste Punkt nach 1250 ist die Madonna del Voto, 1261 entstanden. Sie wiederholt im Halbfigurenbilde fast wörtlich den Typus von Nr. IV; nur fehlt der Madonna das weiße Kopftuch, dem Knaben der geknüpfte Gürtel, dagegen bedeckt die Tunika auch seine Beinchen. (Die Tafel ist bedeutend verkleinert, dabei ist die linke Hand Mariä verloren gegangen). Daß beide Gemälde eines Meisters Werk sind, unterliegt für mich keinem Zweifel, beide gehen eng zusammen mit II und III. Wer aber kann glauben, daß eines dieser Bilder eine originale Schöpfung sei? Jeder sieht doch, daß wir hier Nachbildungen eines Typus vor uns haben, und zwar Nachbildungen, aus denen das Muster nur noch abgegriffen und verblaßt herausblickt. Nimmt man diese Tafeln auf einzelne Motive hin durch, besonders in der Faltengebung, so findet sich die größte Übereinstimmung mit der Madonna im Stadthause. Daß diese 1221 bezeichnet ist, würde es erklärlich machen wenn um 1260 in den Bildern der Schule von ihren Vorzügen nicht mehr viel übrig ist. Neben dem Bilde von 1221 muß es noch andere Madonnen Guidos gegeben haben, die auf die Zeitgenossen starken Eindruck machten. Unter ihnen wird auch eine „mütterliche“ Madonna gewesen sein, denn der Palazzo Pubblico in San Gimignano[1]) bewahrt ein rundbogig geschlossenes Marienbild aus dem Kreise Guidos, das im Sinne des „mütterlichen“ Typus aufgefaßt ist, wie wir ihn an der Tafel der Chiesa del Carmine in Siena kennen lernen werden. Wenn wir festgestellt haben, daß die vorhandenen Tafeln des Kreises um Guido verwässerte Wiederholungen für ihre Zeit bedeutender Vorbilder sind, heißt es da nicht leichtsinnig auf erhaltene Denkmäler verzichten, wenn wir der Madonna Guidos im Stadthause ihr hohes Alter ohne sichere Gründe bestreiten?

Ich würde weniger zuversichtlich über Guido und seine Schule gesprochen haben, besäßen wir nur die bisher erwähnten Bilder. Glücklicherweise ist dem aber nicht so. Die Einheitlichkeit der Werkstattüberlieferung wird noch durch eine Anzahl weiterer Tafeln erhärtet. Fast alle befinden

[1]) San Gimignano, Museo Civico im Palazzo Pubblico, Nr. 14, ein ziemlich kleines Bild. Nr. 23 desselben Museums ist ganz übermalt und stilkritisch unbrauchbar (vermutlich identisch mit dem von Zimmermann (op. cit. pg. 185 Note) angeführten). Das Bild, das sich nach Thode im Besitz des Signor Arnoldo Corsi in Florenz befinden soll, kenne ich nicht.

sich heute in der Akademie zu Siena und stammen aus Kirchen der Stadt oder ihrer Umgebung.

Beginnen wir mit No. 6 (Abb. Jacobsen, Tafel III). Es ist ein Halbfigurenbild in Breitformat, oben in sehr flachem Giebel geschlossen. In der Mitte sieht man die Madonna mit dem Kinde. Sie neigt das Haupt, deutet mit ihrer Rechten auf den Knaben, den sie auf dem linken Arme hält. Hier wirkt der strenge Typus noch nach. Der Knabe ist zwar auf die Seite gerückt, sitzt aber frontal. In der Linken trägt er die Schriftrolle, seine Rechte segnet. Rechts und links von Maria je zwei Apostel, die nach den Kopftypen leicht kenntlich sind. Über Maria ist ein Kleeblattbogen flach plastisch dem Goldgrund aufgearbeitet, während sich die Apostel mit dem einfachen Rundbogen begnügen müssen. In die zwischen dem Giebel und den Bogen entstandenen Zwickel sind Engelhalbfiguren mit ausgebreiteten Flügeln gemalt. Die Arbeit ist geringer als No. IV, kommt dieser aber recht nahe. Das Bild wird zwischen 1260 und 1270 entstanden sein. Der Zustand ist verhältnismäßig gut, jedenfalls besser als von Siena Akademie Nr. 7. Diese Tafel ist 1270 bezeichnet und trägt, zum Teil fast wörtlich, die Inschrift der Madonna Guidos im Stadthause. Soweit das sehr zerstörte Bild noch zu beurteilen ist, scheint es wesentlich geringer als Nr. 6, man sieht in ihm das Erzeugnis einer Schule, die ursprünglich lebendige und bedeutende Typen nachahmt und sie dabei abschwächt. Die Anordnung gleicht der auf Nr. 6 genau, nur sind die Nebenfiguren zum Teil andere Heilige, nämlich links Johannes der Täufer und Franziskus, rechts der jugendliche Johannes und Maria Magdalena[1]).

Geringes Schulgut finden wir in Nr. 16 (Abb. Venturi V, Fig. 38) der Akademie. Die Tafel wiederholt im Halbfigurenbilde fast Zug um Zug Nr. IV. Über der Thronlehne sieht man rechts und links je eine Halbfigur eines kleinen Engels, die in ein Rund hineingemalt ist. Vielleicht zeigte diese Tafel, wie auch die Madonna del Voto, Maria ursprünglich in ganzer Figur; sicher ist, daß beide Bilder verkleinert worden sind.

An dieser Stelle möchte ich die Madonna der Chiesa del Carmine einschalten (Abb. Venturi V, Fig. 30), von der ich schon oben gesprochen habe. Die Tafel zeigt den Typus der „mütterlichen" Madonna, wie ihn das Dugento von Byzanz erhielt. Der Knabe sitzt links, schmiegt seinen Kopf an die Wange der Maria, die ihm ihr Haupt entgegenneigt; mit seinem linken Arme will das Kind eben die Mutter umhalsen, indes die rechte Hand die Schriftrolle hält. Das Bild ist sehr ruiniert, Hände und Mantel der Madonna sind modern übermalt, sonst blieb der alte Zustand erhalten. Die Arbeit ist sehr hart und schematisch, sie steht noch weit

[1]) Das Bild kam 1866 aus San Francesco di Colle in die Akademie.

hinter den Bildern Nr. 6 und Nr. 7 zurück; der Schulzusammenhang bleibt aber erkennbar. Sehr wohl kann diese Tafel der ersten Hälfte des Dugento angehören, weil sie dem Byzantinismus viel näher scheint als die anderen Gemälde. Die Lora sind hier besonders deutlich hervorgehoben, fehlen aber auf keinem der bisher genannten Madonnenbilder, wenn sie dort auch nicht so sehr in die Augen fallen. Bemerkenswert sind die Beziehungen dieser Tafel der Carmine zu den oben erwähnten Fresken im Langhause der Unterkirche zu Assisi und den Bildchen desselben Meisters in der Pinakothek zu Perugia. Man achte besonders auf den zusammengezogenen, gespitzten Mund und die schematische Linearmodellierung. Vieles spricht für eine Datierung zwischen 1240 und 1250.

Dieser Typus der „mütterlichen" Madonna ist nur in wenigen Beispielen erhalten. Ich kenne, außer dem oben genannten Bilde in San Gimignano, nur noch ein Stück, das aber nicht sienesisch ist. Die Akademie von Florenz bewahrt es (Alinari Nr. 1403, Abb. Venturi V, Fig. 29 und 81) in dem linken Flügel eines Diptychons, dessen rechter Flügel den Kruzifixus darstellt. Der Knabe sitzt hier auf der rechten Seite Mariä und legt seinen Kopf an ihre ihm zugeneigte Wange, er segnet mit der Rechten und hält in der Linken die Schriftrolle. Die Madonna zieht mit der rechten Hand einen Zipfel ihres Gewandes schützend am Rücken des Kindes empor, man sieht ihren Handrücken. Die zärtliche Mütterlichkeit dieses Bildes wirkt in der gebundenen künstlerischen Sprache doppelt stark. Venturi setzt die Tafel sehr früh, ich möchte sie, trotz allem, spät setzen.

Der Typus des mehrteiligen Altaraufsatzes, entsprechend Siena Akademie Nr. 6 und 7, hat sich lange in Duccios Heimatstadt erhalten. Noch 1280 hat Vigoroso da Siena einen dossale d'altare (heute in der Pinakothek zu Perugia) bezeichnet (Abb. Venturi V, Fig. 88). Die Form der Tafel ist entwickelter, gotischer als Akademie Nr. 6. Die fünf Rundbogen sind nicht mehr dicht unter den flachen Giebel gerückt, vielmehr streckt sich über jedem Bogen eine Dreieckstafel nach oben; über dem mittelsten, breiteren, über der Madonna, sieht man den segnenden Christus auf einer Fläche gemalt, die, mathematisch gesprochen, aus einem niedrigen Rechteck besteht, auf das ein Dreieck gesetzt ist. Die anderen Spitzgiebel enthalten Engel mit ausgebreiteten Flügeln. Man braucht nur unter die Berührungspunkte der Bogen Säulen zu setzen und man hat im Prinzip die Bildform, wie sie Duccios Madonna der Akademie (Nr. 28), allerdings in reicherer Gestalt, zeigt. Auch hier ist die Mitteltafel verbreitert, der segnende Christus aber in einem einfachen Dreiecksbildchen untergebracht. Denkt man sich nun aus dem Altar des Vigoroso den Christusgiebel mit gerader Grundseite herausgenommen, die dreieckige Spitze in der Höhe der wagerechten Arme des Kreuznimbus abgeschnitten, so ergibt sich eine Bildform, die Duccio in der

Maestà für die Szene aus der Marienlegende und die Erscheinungen des Auferstandenen benutzt. Die Tafel in Perugia enthält alle Elemente, aus denen man lange Zeit hindurch die Altaraufsätze aufgebaut hat. Um dieser Tatsache willen bin ich auf Vigoroso hier eingegangen; er fügt sich mit seinem sehr altertümlichen Bilde glatt in die Entwicklung der sienesischen Malerei ein.

Vigoroso hält am Byzantinischen fest, besonders auffallend sind da die weißlichen Lichter, mit denen er das Inkarnat aufhöht. Sein Faltenstil ist ziemlich erweicht; leider läßt das sehr verdorbene Bild der Pinakothek in Perugia nur unbestimmte Beobachtungen zu. Hier wage ich eine Vermutung auszusprechen, die eben nur eine Vermutung sein will. Oben habe ich, anläßlich des Kolorits bei Duccio, auf die merkwürdig schöne Madonna des Museo Civico in Pisa hingewiesen (Abb. Venturi V, Fig. 41—52); ich fand in ihr Farbenstellungen, die ähnlich bei Duccio wiederkehren. Vielleicht besteht hier doch ein tieferer Zusammenhang, denn meine Vermutung geht dahin, daß diese eigentümlich ergreifende Madonna ein Werk des Vigoroso sein könne[1]). Die Gesichter der weiblichen Heiligen auf dem Dossale sind leidlich erhalten; rückt man sie neben die Madonna in Pisa, so fällt sofort die Verwandtschaft in der Modellierung auf, die eigentümliche Behandlung der ganzen Augenhöhle, die weißlichen Lichter. Der Kopftypus ist zwar in Pisa rund, in Perugia hager, und der kleine gespitzte Mund der Madonna scheint wenig gemein zu haben mit den aufgeworfenen Lippen der Heiligen in Perugia, um die solch ein grämlich-gelangweilter Zug liegt, aber der Faltenstil hat doch viele Beziehungen, wenn man den Überfall des Mäntelchens auf der linken Schulter des Knaben mit dem Kopftuch der weiblichen Heiligen vergleicht, besonders die Saumlinie vorn auf der Brust. Auch die aufgewippten Fingerkuppen finden sich an der segnenden Hand der Halbfigur Christi wieder, wie überhaupt die Modellierung dieser Hand überraschend mit der Hand in Pisa zusammenklingt. Man gehe von dem Antlitz des Knaben zu dem Kopf Christi in Perugia; dieselben hochgewölbten Augenbrauen, dieselben Säcke unter den Augen, die überhängende Kuppe der Nase, die Herausarbeitung der Nasenflügel, die leichte Krümmung der Nase, die besonders deutlich wird an dem jugendlichen Johannes in Perugia. Vielleicht betrachtet man noch die Madonnentafel der Carmine in Siena, diesen wie zum Kuß gespitzten Mund, das herausgearbeitete Kinn, die Nase und die Augen, die Rundung des Gesichts, die Haartracht des Knaben, die doch sonst in der Schule Guidos in solcher Schematisierung nicht vorkommt. Aber warum vergleichen! Das Kind trägt beide Male die Schriftrolle, also sind die beiden Bilder sienesisch

[1]) Der Gedanke kam mir vor dem Bilde in Perugia, nachdem ich die Tafeln in Pisa kurz vorher gesehen hatte. Die Vergleichung der Photographien bestärkte mich in meiner Vermutung.

und nach 1260 entstanden. Was sagt Herr Dr. Rothes dazu? — Natürlich ist die Madonna der Carmine bedeutend geringer als die Tafel in Pisa, aber die Zusammenhänge sind auffallend.

Ich muß es der Prüfung der Kenner überlassen, meine Vermutung anzunehmen oder abzulehnen. Die Sache ist ja schließlich so wichtig nicht, aber es wäre doch viel gewonnen, wenn es immer mehr gelänge, das vorhandene Material nach lokalen Gruppen zusammenzufassen. Vigoroso ist kein geborener Sienese, erst 1276 wurde er sienesischer Bürger,[1]) daher mag es kommen, daß er so wenig Sienesisches an sich trägt. Er mutet mit seinem Bilde von 1280, nur ein Jahrfünft vor der Madonna Rucellai, recht eigentümlich an. Noch ehe ich vor dem Pisaner Bilde an Vigoroso dachte, stand es für mich fest, daß die Tafel spät zu setzen sei, etwa um 1290. Auch als ein Meisterstück des Vigoroso wird sie in diese Zeit fallen, denn es unterliegt keinem Zweifel: sind beide Bilder von einer Hand, so ist der Dossale in Perugia jedenfalls ein früheres Bild. Die Madonna in Pisa wird für eine dem heiligen Martin geweihte Kirche gemalt sein, das bezeugt die kleine Figur des Heiligen drunten im Schemelausschnitt. Auch der Thronlehne sollte man Aufmerksamkeit schenken, sie besteht ganz aus aneinander gereihten, gotischen Fensterchen, ein Motiv, das in Siena ja sehr gebräuchlich ist. Diese Form der Thronlehne kehrt auf einem anderen Bilde im Museo civico zu Pisa wieder, einer thronenden Anna, die Maria als ein kleines Kind auf dem linken Arme hält. Venturi hat durchaus recht, wenn er diese Tafel dem Künstler der besprochenen Madonna gibt. So hätten wir ein drittes Bild des Vigoroso. Aber ich will nicht gesagt haben, daß die Pisaner Gemälde etwa in Siena entstanden seien. Ich wiederhole, dies Bild in Perugia ist arg verdorben und als Vergleichsmaterial nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen.

Aber wir müssen wieder nach Siena zurückkehren. Noch bleiben verschiedene Bilder zu erwähnen, die mit den sienesischen Madonnen eine Schulüberlieferung gemeinsam haben. Siena Akademie Nr. 4 und Nr. 5 wurden schon genannt. Nr. 5 ist auch auf der Rückseite bemalt, und zwar mit der großen Figur des Beato Andrea Gallerani, wie er vor Pilgern steht. Wenn Jacobsen dies Bild höher bewertet als Nr. 4, so kann ich ihm darin nicht zustimmen. Ich finde keinen Unterschied zwischen den beiden Tafeln, was das künstlerische Können betrifft; beide sind von gleicher Hand. Nr. 5 scheint mir aber die ältere zu sein, weil sich hier gotische Merkmale, z. B. der Kleeblattbogen, noch nicht mit der Geläufigkeit angewandt finden wie in Nr. 4. Besonders erwähnen möchte ich die „heraldischen" Bäume, die in beiden Tafeln einander so ähnlich sind. Neben den byzantinischen Pilzbäumen, die auf Nr. 4 auch vorkommen, fallen sie auf. Diese „heral-

[1]) Vergl. Venturi V, pag. 109.

dischen" Bäume schlagen die Brücke zu Siena Akademie Nr. 8. Es ist ein dreiteiliges Gemälde auf Leinwand und zeigt, von links nach rechts: die Verklärung Christi, den Einzug in Jerusalem, die Auferweckung des Lazarus. Es steht den eben genannten Bildern recht nahe und verrät engste Verwandtschaft mit Guido. Man vergleiche etwa den Gesichts-Typus Christi und der jugendlichen Männer aus dem Volke mit dem dreieckigen Aufsatz der Madonna von 1221; auch den Faltenstil wird man nicht unbeachtet lassen. Diese drei Szenen bringen ikonographische Typen, die Duccio gekannt und weitergebildet hat. Wer mir zustimmt, wenn ich die Jahreszahl auf der Madonna im Stadthause als echt anerkenne, wird mich nicht tadeln, wenn ich das Bild als zwischen 1240 und 1250 entstanden annehme. Ich finde in ihm viel Leben; ist im Einzug Duccios Bildchen der Maestà nicht fast vorweggenommen? Und wer zweifelt daran, daß Duccio, als er die Auferweckung des Lazarus malte, ein ihm geläufiges ikonographisches Schema von der Art des hier gegebenen in Gedanken hatte, — um von der Verklärung nicht weiter zu reden. Akademie Nr. 6, Nr. 7 und Nr. 8 sind Erzeugnisse einer Werkstatt; diese Meinung wird zur Gewißheit, sobald man die Vergleichung in Einzelheiten weiterführt, was ich hier unterlassen muß.

Wenig später als Nr. 8, in engster Beziehung zu Guido, wird der bekannte Petrusaltar der Akademie in Siena (Nr. 15) entstanden sein (Abb. Venturi V, Fig. 70—72). Doch glaube ich nicht, daß man ihn viel über 1250 wird herunterrücken dürfen. Auf einundderselben Tafel sind zu den Seiten des thronenden Petrus sechs Bildchen gemalt, durch schlichte Rundstäbe von ihm und untereinander getrennt: die Verkündigung, die Geburt Christi, Berufung des Petrus und Andreas, der Sturz des Simon Magus, die Befreiung Petri aus dem Kerker und seine Kreuzigung. Auch hier ziehe man zum Vergleich den Dreieckaufsatz der Madonna Guidos heran; im Kopf Christi, im Typus der Engel, im Faltenwurf, an der Modellierung der Hände wird man die Verwandtschaft leicht erkennen. Daß der Thron manche Beziehungen zur Madonna Rucellai enthält, (besonders in der wagerechten Schraffierung der Kugeln und Ringe an den Pfosten), darauf hat Aubert erst kürzlich aufmerksam gemacht.

In den Kreis der Schule Guidos gehört meines Erachtens auch das Weltgericht im Dom zu Grosseto (Abb. Venturi V, Fig. 91). — Hier sei noch eine Reihe kleiner Tafeln erwähnt, ursprünglich die Predella eines Altars, der sich ehemals in der Abbadia Ardenga bei Montalcino befand; fünf dieser Predellenstücke sieht man in der Akademie zu Siena (Nr. 9—13), drei andere bewahrt die Galerie in Altenburg (Nr. 6—8). Dargestellt sind in Altenburg: die Anbetung der Könige, die Flucht nach Ägypten, die Geißelung Christi; in Siena: der Kindermord, der Judaskuß, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. Die Bildchen sind sämtlich so übel zugerichtet, daß sie

kaum mehr stilkritisch verwendet werden können; als ikonographische Typen sind sie immerhin noch wichtig[1]).

Mein Studium Guidos und seiner Schule hat mich zu dem Ergebnis geführt, das ich hier kurz zusammenfasse. Die byzantinische Kunst lieferte der aufstrebenden italienischen Malerei mehrere Bildtypen, aus denen sich drei greifbar herauslösen. Erstens die strenge Madonna (Maria und Christus frontal). Zweitens ein Vorbild, das ungefähr IV entspricht, und der byzantinischen Hodegetria nahe steht, übertragen auf die sitzende Madonna. Drittens die „mütterliche" Madonna (das Kind schmiegt sein Haupt an der Mutter Wange). Diese drei Typen scheinen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander, etwa in der Reihenfolge der Aufzählung, Italien erreicht zu haben. — Die sienesischen Künstler sind vor allem Madonnenmaler gewesen; der hohe Kultus der Mutter Maria erlebt nicht erst gegen Ende des Dugento seine erste Blüte, er hat allen Anzeichen nach schon in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts begonnen. Charakter und Temperament der Sienesen sprechen dafür, gestützt wird diese Meinung auch durch das Fehlen großer Kruzifixe der sienesischen Maniera bizantina[2]). Erst um die Wende zum Trecento malt man in Siena monumentale Kruzifixe; diese aber sind weniger Weiterbildungen des toten Christus des Mischstils (wie etwa in Florenz), vielmehr scheinen ihre Vorbilder starke gotische Züge schon mitgebracht zu haben. — Guido ist der erste, der das Reinmenschlich-Mütterliche in die Madonnenbilder trägt. Es fällt mir nicht bei, wie andere es getan haben, die Belebung des Madonnenideals im Sinne einer Neuschöpfung ihm zuzuschreiben. Er hat byzantinische Vorbilder übernommen. Wäre er auf monumentale Absichten ausgegangen, er hätte den strengen Typus beibehalten, ihn mit menschlicher Wärme durchtränkt, ohne ihn aus den kühlen Gebieten repräsentativer Zurückhaltung in den Sonnenschein zärtlicher Mütterlichkeit hinabzuführen. Es verlangte Guido nicht nach großer Monumentalität, ihn interessierte von Anfang an die dekorative Aufteilung der Fläche, ihn interessierte im Madonnenbilde das Menschliche,

[1]) Die Altenburger Tafeln sind laut Katalog 1850 von Dr. E. Braun „in Siena aufgefunden und als Teile eines Altarwerks von Guido da Siena, das Ramboux dort gekauft, bezeichnet". Also haben sich in der Sammlung Ramboux noch andere Stücke dieses Altars befunden; wo diese heute bewahrt werden, ist mir nicht bekannt.

[2]) Auf Siena Akademie Nr. 5 sieht man einen Kruzifixus, er entspricht dem geläufigen Typus, steht aber in Auffassung und Ausführung ziemlich hoch. — Natürlich wird es in Siena auch Kruzifixe gegeben haben, — ich kenne nur in der Provincia di Siena ein einziges, das fast ganz zerstört ist — sie müssen jedoch sehr gering an Zahl gewesen sein. Die Kruzifixe waren durch ihren Gegenstand und durch den Ort ihrer Aufstellung innerhalb der Kirche mehr vor dem Untergang geschützt als die Altarbilder, deshalb sind uns ja auch so viele primitive Kruzifixe erhalten geblieben. Daß sie im frühen und mittleren Dugento in Siena fehlen, kann deshalb nur darin seinen Grund haben, daß sehr wenige gemalt worden und diese wenigen zugrunde gegangen sind.

nicht die Gottesgebärerin, sondern die Mutter. Deshalb nahm er den zweiten Typus auf und trug immer mehr Züge aus dem dritten, dem Typus der „mütterlichen" Madonna, in ihn hinein. Als Coppo di Marcovaldo, wie die Tradition will, 1261 Kriegsgefangener nach der Schlacht bei Montaperti in Siena weilte, da haben allem Anscheine nach die Bilder Guidos auf ihn starken Eindruck gemacht; denn seine thronende Madonna legt Zeugnis davon ab, wie viel ihm jene Vorbilder zu sagen hatten. Ihm werden sie neu erschienen sein, denn er läßt Maria zärtlich des Knaben Füßchen fassen, den Sienesen kaum; schon um 1215 hat man in der Stadt Guidos ein Madonnenbild gemalt (Domopera), auf dem Maria sorglich an den Kinderfuß greift. Guidos Bestreben wird auch weiter darauf gerichtet gewesen sein, die Beziehung zwischen Mutter und Kind inniger zu machen. In den letzten Jahrzehnten des Dugento mehren sich die Darstellungen der „mütterlichen" Madonna, sie erreichen einen Endpunkt in der Madonna del latte[1]). — Neben Guidos Verdienst um die Fortbildung des ikonographischen Typus tritt ein anderes, das ich eine Lösung und Lockerung byzantinisierenden Formgefühls nennen möchte. Der Wunsch auf anmutig-zarte Schönheit ist ihm dabei ein Führer, — ich finde schon in den Engelgesichtern von 1221 etwas davon; im Petrusaltar, den ich sehr nahe an Guido selbst heranrücken möchte, wird es noch deutlicher. Diese Formenerweichung erstreckt sich vor allem auch auf den Faltenstil, was man besonders klar erkennt, wenn man Coppos Madonna der Chiesa dei Servi neben gute Bilder aus dem Kreise Guidos hält.

Die rein historische Seite der ganzen Frage sieht für mich so aus: Guido da Siena ist der erste Meister des Dugento, der auf die künstlerische Entwicklung seiner Vaterstadt entscheidende Wirkung übt, seine Blüte fällt ungefähr in die Zeit von 1220—1250. Er zieht sich eine Schar von Schülern heran, die seine Gedanken aufnehmen und nachbilden, aber schon zwischen 1260 und 1270 beträchtlich von der Höhe des künstlerischen Könnens ihres Meisters herabgesunken sind. Sie vermögen nur noch die einst bewunderten Vorbilder als abgenutzte Klischees weiterzugeben. Es bedurfte eines neuen Mannes, der frisches Blut zuzuführen vermochte; dieser Mann war um 1270, wenn auch noch ein Jüngling, schon in ihrer Mitte. Seine ersten selbständigen Arbeiten werden gezeigt haben, daß er die Zukunft der mittlerweile wieder alt gewordenen Kunst sein müsse. Der junge Duccio ist

[1]) Unter den Tafelbildern der Maniera bizantina kenne ich nur eine Madonna del latte und zwar das Bild in San Martino zu Pisa. Die Tafel ist im Halbrund geschlossen; da sie (außer einem schreibenden Johannes Evangelista) auch den heiligen Martin enthält, wie er einem Bettler den Mantel reicht, so wird sie wohl für diese Kirche gemalt sein.

zu dieser Schule Guidos in die Lehre gegangen, und seine Kunst hat es nie verleugnen können, wie viel er hier gelernt. Hier fand er wohlvorbereiteten Boden, von dem er sich auch in reifen Jahren nur sehr wenig entfernt hat; er fand ihn für den ganzen Umkreis seines Schaffens, will sagen für das Madonnenideal und die Darstellung des Lebens Christi. Aus dem ikonographischen Typenvorrat der Guido-Schule wächst Duccios bilderreiche Maestà.

II. Ikonographisches zu Duccios Maestà.

In den folgenden Blättern habe ich versucht, Duccios Ikonographie in Bezug auf das Leben Christi zu untersuchen. Es kam mir vor allem darauf an, seine Zusammenhänge mit der Maniera bizantina, d. h. mit ihrem Tafelbild, auch ikonographisch festzulegen; es muß sich dabei ja zeigen, wie weit nichtbyzantinische Vorbilder wirksam gewesen sind, insbesondere, welche Bedeutung der Gotik zukommt. Um das Buch nicht noch mehr anschwellen zu lassen, habe ich äußerste Knappheit angestrebt.

Es sei mir zuvor ein Wort darüber gestattet, welche Stellung Duccio im allgemeinen zu den überlieferten ikonographischen Vorbildern einnimmt. So treu er sich oft auch an das Gegebene hält, so ist doch die Art, wie er sich dessen bedient, sehr verschieden etwa von der Art seiner sienesischen Vorgänger. Der trockene Formalismus, mit dem die ikonographischen Schemata weitergegeben wurden, weicht einer liebevollen Interpretation des Herkömmlichen. Duccio verfährt durchaus künstlerisch frei mit dem schulmäßig Überlieferten, steigert und vertieft es durch eine ganz persönliche Motivierung der einzelnen Züge, und wo er das Alte beibehält, geschieht es offenbar, weil ihm die gegebene Bildform ein klarer Ausdruck seiner eigenen Auffassung zu sein scheint. Das persönliche Element muß also besonders beachtet werden; wenn es vordem gewöhnlich eine nur geringe Rolle spielt, so ist es bei Duccio einer der gewichtigsten Faktoren, der die überlieferte Form ändert im Sinne eines folgerichtigen Durchdenkens des gestellten Problems. Duccio zersetzt eben die alten Schablonen mit seinem neuen Naturgefühl, schaltet mit ihnen wie ein freier Künstler, der über die Rezepte seiner Schule hinausgewachsen ist.

Verkündigung, Taf. 11

Seit alters zwei Typen: Maria sitzend und stehend (so schon im 6. Jahrhundert, im Evangelienbuch des Rabulas); das ital. Dug. bevorzugt die stehende Maria. Im Kreise Guidos (Siena, Akad. Nr. 15, Thron. Petrus) steht Maria vor dem lehnenlosen Sessel, die Spindel in der herabgesunkenen Linken; der Faden geht im Bogen von der Rechten, die wenig unter der Halsgrube sich hält, zur Spindel, (nach der Legende spinnt Maria für den Vorhang des Tempels). Der Engel eilt mit ausgestrecktem Arm, erhobener

Rechten auf sie zu. Die Szene geht im Hause oder auf dem Hofe vor sich (nach Luc. I im Hause: εἰςελϑὼν πρὸς αὐτὴν; vergl. Millet, Bull. d. Cor. Hellén., Bd. 18, pag. 466); die Gebäude können beides andeuten. Dieser Typ der Man. biz. ist byzantinisch, man braucht nur echt Byzantinisches zu vergleichen, z. B. Psalt. im Kloster des Pantokrator (Athos) Nr. 49 fol. 80 v (Millet loc. cit. pl. 15), wobei es nichts weiter sagen will, daß dort der Engel noch schwebt. Der Codex stammt von cr. 1090 und enthält schon alle wichtigen Züge (ohne Sessel), auch die Stellung und Handhaltung der Madonna, nur ist die Handfläche in der bekannten Abwehrbewegung nach außen gedreht, die Linke herabgesunken. (Pokrovskij, Fig. 24, zeigt den Handrücken der Rechten schon nach außen gewendet). Bei Guido ist die Abwehr ein Abwenden-Wollen des Körpers geworden; sein Bildchen byzantinisch. — D. hat das alte Schema innerlich motiviert, Maria und den Engel in Haltung und Bewegung sozusagen wörtlich aus dem Vorbild der Man. biz. herausgenommen. Trotzdem scheint hier noch etwas anderes wirksam gewesen zu sein. Die Lilienvase deutet auf den Norden, denn soviel ich weiß, kommt sie auf echt byzantinischen Darstellungen niemals vor, — wenigstens bis zu dieser Zeit nicht, später wohl. — (Auch das „Malerbuch" weiß nichts von der Lilie). Die ganze Arkadenarchitektur erinnert an gotische Elfenbeine, als Beispiel führe ich an: Darmstadt, Mus., franz.-got. Dipt. (Noack, Geburt Christi, Taf. III). Dort steht auch die Lilie zwischen beiden. Vielleicht kann man in der Haltung der Maria D.'s etwas von „gotischem Schwung" spüren. Die Madonna hält auf dem Dipt. das Gebetbuch; auf franz. Elfenbeinwerken trägt es Maria gewöhnlich, ebenso in der franz. monumentalen Plastik des 13. Jahrh., z. B. am Hauptportal der Kathedrale zu Amiens (Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg 1897, Bd. II, 1. Teil, Fig. 159); neben ihr — meist zwischen dem Engel und ihr — die Lilienvase. Vergl. Kehrer, Die heilg. drei Könige II, pag. 160; das schöne Dipt. vom Beginn des Trecento in Florenz, Bargello, Coll. Carrand, Molinier Pl. XX; ferner das Tript. beim reg. Fürsten von und zu Lichtenstein, (Abb. bei Hans Semper, Über eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltärchen des 14. Jahrh., Zeitschr. f. christl. Kunst, XI, 1898), hier steht der Engel vor Maria; meist schwebt er auf franz. Elfenbeinen von oben zu Maria herab. Weitere Beispiele bei Molinier, Hist. Gén. des Arts appliqués à l'Industrie. Tom. I, Ivoires, Paris 1895: das Tript. aus der ehemaligen Smlg. Spitzer (Abb. pag. 191), wo der Engel steht und das Spruchband hält; die Elfenbeinbüchse im Museum von Dijon (Abb. pag. 193). Auf dem Klappaltärchen im South-Kensington Museum schwebt der Engel von rechts herab, die Lilie fehlt (Abb. Zeitschr. f. christl. Kunst, IX, 1896, pag. 123, Schnütgen, Got. Elfenb. Klappaltär. i. S.-K. Museum). — Auf dem bekannten Osterleuchter im Dom zu Gaeta (Venturi III, Fig. 603) kommt der Engel von rechts, zwischen ihm und Maria steht die Lilienvase, M. spinnt

aber. Hier also tritt das byzant. Motiv dicht neben dem gotischen auf. D.'s Auslegung hat bei den Zeitgenossen Eindruck gemacht, seine Maria, die das Gebetbuch herabsinken läßt, ist öfters wiederholt worden, z. B. Assisi, Smlg. Perkins, Tript. Schule D. (Taf. 60); Siena, Akad. Nr. 35 Tript. Schule D. Die spätere sienesische Malerei bevorzugt den sitzenden Typus.

Hach, Die Darst. der Verkündigung Mariä. Zeitschr. f. kirchl. Wiss., Bd. VI, 1885, pag. 379; Kraus, Realencyklopädie d. christ. Altertümer. Freiburg 1886, pag. 934; Strzygowski, Physiologus, pag. 81; Ders., Edschmiadzin, pag. 42, 71; Stuhlfauth, Engel, pag. 68ff; N. Pokrovskij, Das Evang. i. d. Denkmälern d. Ikonographie bes. in den byzant. u. russ. (Russisch). St. Petersburg, 1892, pag. 3ff; Millet, Quelques représentations byzantines de la Salutation Angélique, Bull. de Corresp. Hellén. Bd. 18, 1894, pag. 453ff; Haseloff, Eine Thüring.-sächsisch. Malerschule, Straßburg 1897, pag. 89ff; Vergl. auch Hortus deliciarum, Straub Pl. 25, wo ein byzant. Vorbild deutlich wiederholt ist; ferner Le Miniature nei Codici Cassinesi Taf. III; Menologium Basil. II, Cod. e Vat. sel. Vol. VIII, Taf. 61 (Den Engel) und Omont, Taf. 20, Greg. v. Nazianz, Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 510. Weitere Beispiele bei Roh. de Fleury, L'Évangile. Tours 1874, Taf. 3—8; Ders., La Ste. Vierge. Paris 1878, Taf. 7—15. Vergl. auch den erw. Aufsatz v. H. Semper, pag. 178.

Geburt Christi, Taf. 12

Byzant. Typus, wie auf den Kanzeln der Pisani. Die wichtigen Züge sind alle vorhanden: Die Höhle — der Stall deutet auf abendl. Vorbilder —, das gewickelte Kind, Krippe, Ochs und Esel, die auf der Matratze liegende Madonna, die feste, fast umwickelnde Verhüllung ihres Unterkörpers, der sitzende Joseph, Badeszene, Verkündigung an die Hirten, anbetende Engel, Himmelssegment und Stern. D. steht hier vollkommen innerhalb der byzantinis. Tradition. Die Anlage zur symmetrisch-kreisförmigen Komposition schon in den alten Vorbildern gegeben. Der wellige Ablauf des Mantelsaums Mariä bereits in der Miniatur, (vergl. auch die Reliefs der Pisani): Siena Libr. Piccolomini, Graduale I, fol. 48. Vergl. ferner: Siena, Akad. Nr. 15, Thron. Petrus, Guidoschule; das Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia, Umberto Gnoli loc. cit. (die Szene stark abgekürzt) und andere Beispiele der Man. biz., auch im Fresko: Assisi, Oberkirche etc. Dobbert hat über das Bild und das Ikonographische ausführlich gesprochen.

Dobbert, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlg. VI, 1885, pag. 153; Max Schmid, Darstellung der Geburt Christi. Stuttgart 1890; Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 45, 108; Vöge, Eine deutsche Malerschule, Trier 1891, pag. 262; F. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance, Darmstadt 1894, pag. 31; Haseloff, Eine Thüring.-sächs. Malerschule, pag. 92ff; Hans Semper, Über eine besondere Gruppe elfenbeinerner Klappaltäre des 14. Jahrhunderts, Zeitschr. f. christl. Kunst XI, 1898, pag. 180f; Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1908—09, II, 81; Roh. de Fleury, L'Évangile. Taf. 11—13; Ders., La Ste. Vierge, Taf. 19—27.

Anbetung der Könige, Taf. 13

Wichtig wird ein kleiner Zug: die über den rechten Arm wie ein Ring gestreifte Krone. Zuerst in der Schule Guidos, Altenburg Mus. Nr. 6, Anbetg. der Könige, (die Stücke gehören der Mitte des Dugento an, s. o. Seite 226). In Lucca (1250?) und in Pisa (voll. 1260) hat N. Pisano dies Motiv noch nicht; auf der Kanzel in Siena (voll. 1268) ist es dann plötzlich da. Giov. Pisano hat es in Pistoia (voll. 1301) und in Pisa (voll. 1311). Lorenzo Maitani an der Domfassade in Orvieto. Demnach scheint dies ein sienesisches Motiv zu sein, das die Guido-Schule schon kannte, von der es dann Niccolò übernahm. (Das Motiv, soviel ich sehe, außerhalb Italiens nur sehr vereinzelt, z. B. Speculum Humanae Salvationis [Köln], Kehrer, pag. 213, Abb.). Ich kann es auch in der italienischen Miniatur nachweisen, in einem Graduale, das mir sienesisch zu sein scheint und aus dem Ende des Dugento stammen wird. (Siena, Libreria Piccolomii Grad. I, fol. 73). Der Kodex gehört zu jener Gruppe von Büchern, die stark byzantinisierend, doch französische Vorlagen noch durchschimmern lassen. Dem Typus nach steht das Bildchen bei dem „franz. Schauspieltypus". (Vergl. Kehrer pag. 129 ff). Innerhalb der Initiale E. Der eine der Könige deutet auf den Stern, der andere beugt das Knie zum Fußkuß. Maria sitzt links, dementsprechend trägt der kniende König die Krone über seinen linken Arm gestreift. Über Maria eine byzantinische Kuppel, dahinter ein Satteldach, unter dem Ochs und Esel hervorschauen. Maria übergroß; in der Höhe ihres Hauptes, hinter ihr, kommt die kleine Halbfigur des Joseph hervor. Der jüngste König steht ganz rechts, unter der Krone eines Baumes. Hintergrund das bekannte Teppichmuster. Wir sehen wie die Typen ineinander verlaufen, den Schauspieltypus verschmolzen mit dem „syr.-byz. Kollektiv-Typus" (Kehrer, pag. 81); in diesen Übergangszeiten kommt also den von Kehrer aufgestellten Typen keine historisch-entwicklungsgeschichtliche, nur eine logische Bedeutung zu. Die Man. biz. benutzt den Schauspieltypus (vergl. Tript. bei Msgr. Marzolini, Perugia), dagegen fehlt bei Guido der Stern. Die beiden Könige stehen bei G. links nebeneinander und halten ihre Schalen. Die Hand unter der Chlamys trägt das Gefäß, die andre liegt auf dem Deckel. Ganz links die Köpfe zweier prächtig gezäumter Pferde. Maria auf lehnenlosem, byzantinis. dekoriertem Thron mit Spindelkissen, in der vorgebeugten Haltung ganz wie bei Duccio, ebenso der Knabe, er segnet und hält in der Linken sein Geschenk (Desgl. in der gen. Miniatur). Hintergrund bei Maria byzantinis. Architektur, hinter den Königen Felslandschaft mit Bäumen. Dem ital. Dug. scheint also ein Typus eigen, der folgende allgemeine Züge hat: Maria sitzend, der greise König in Proskynese sein Geschenk reichend, die beiden andern stehend, der jüngste am weitesten von Maria entfernt, der mittlere zuweilen auf den Stern deutend. (Herkömmlich die Reihenfolge

der drei Lebensalter). Festlegung auf bestimmte Typen ist im ital. Dug. schwierig, doch scheint der „Schauspieltypus“ eine bedeutende Rolle gespielt zu haben. — In D's. Bilde laufen demnach vielerlei Fäden zusammen. Grundlage ist die Auffassung der Guidoschule, verändert und belebt durch das Vorbild der Domkanzel Niccolòs, daher stammen auch die beiden Kamele und der Dienertroß bei den Pferden. In der Mischung aus Höhle und Stall (sie entspringt gewiß D.'s Vorliebe für die Einheit des Ortes) klingt der byzant. Kollektivtypus der Pisani nach. Das Himmelssegment ist byzant., das Deuten nach dem Stern kündet Zusammenhänge mit dem Schauspieltyp. Es bleibt unklar, ob D. an das Deuten gedacht hat; zwar findet sich der Stern gerade in der Richtung über Melchiors erhobener Hand, doch scheinen beide Könige eher im Gespräch miteinander begriffen. Bei D. fehlt der Engel, anders bei den Pisani. Melchior in der Chlamys, die beiden andern im Pallium, das nach Art der Tunica exomis den rechten Arm freiläßt und bei dem jüngsten mit weißem Pelz (Hermelin?) gefüttert ist. Das Kind hat eine Blume oder ein Vögelchen in der Hand, (selbst am Original kaum erkennbar). Joseph fehlt. — In D.'s Bilde überwiegt das byz. Element, franz. Vorbilder schwingen nur leise mit. D. hat weder unmittelbar nach byzant. Miniaturen gearbeitet, noch weniger nach franz.-got. Eine fast wörtliche Wiederholung der Redaktion D.'s auf dem Tript. bei Mr. Perkins (Taf. 60). — Es ist ein Irrtum Wulffs, wenn er meint, D. könne die Könige nicht aus byzant. Arbeiten übernommen haben, denn schon im Menolog. Basil. II sind die Magier Könige geworden. Das hat neuerdings auch Kehrer ausdrücklich betont (op. cit. pag. 67/80). Vergl. Cod. e Vat. sel. Vol. VIII, Taf. 272. Die Beischrift sagt: *ἡ τῶν μάγων προσκύνησις.* Als Könige sind sie den Italienern geläufig. Vergl. den Silberpaliotto im Dom von Città di Castello, wo der Typus D. schon ausgebildet ist, freilich ohne den Fußkuß, der sich in Siena aus der Proskynese entwickelt zu haben scheint. Literarisch der Fußkuß zuerst bei Bonaventura, Meditationes. Über das Motiv des Fußkusses vergl. Kehrer, pag. 102.

Reichliche Literaturangaben in dem sehr gründlichen Buche von Kehrer. Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. Leipzig 1908/09. Vergl. Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Rep. f. Kstw., Bd. 27, 1904, pag. 100f.

Darstellung im Tempel, Taf. 14

Byzant. Schema. Die Reihenfolge (v. l. n. r.) Joseph, Maria, Simeon, Hannah scheint das Abendland vom Osten entlehnt zu haben, doch bleiben im Abendl. Joseph und Hannah nicht selten fort, im Osten sind sie stets da. Zwei Auffassungen im Osten und Westen verbreitet und nebeneinander gleichmäßig vorkommend: Maria, die das Kind hinreicht, oder Simeon, der es zurück gibt. Auch Jos. mit den beiden Tauben im Osten wie

Westen herkömmlich. Die so ausgesprochen demütige Beugung des S. bei D. scheint ein byzant. Zug zu sein; das Kuppelciborium stets im Osten. Nicht zweifelhaft, daß in dem beherrschenden Rundbogen bei D. das byzant. Vorbild nachklingt. Die byzant. Kunst bringt neben der Simeonszene die Circumcisio (ἡ περιτομή, vergl. Menolog. Bas. II, Taf. 287) gesondert, gewöhnlich vorher. Vergl. die ganz byzant. Auffassung der Darstellung auf den Bronzetüren in Benevent (Venturi III, Fig. 642); auf dem Wachsmosaik der Domopera in Florenz steht Simeon links, Maria mit Jos. und Hannah rechts. Um ein älteres Beispiel für unsern Typus anzuführen, sei die Exultetrolle in Pisa genannt (Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr. 2—3); hier wird auch die weissagende Gebärde der Hannah ganz deutlich.

Vergl. die starke Verwandtschaft von D.'s Bilde mit der Szene im Menolog. Bas. II, (Taf. 365); ferner Greg. v. Naz., Paris, Bibl. Nat. Ms. grec. 510, Omont, Taf. 32; andererseits Kraus, Cod. Egberti, Freiburg 1884, Taf. 16, etc.; Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 14, 15; Ders., La Ste. Vierge, Taf. 28—33. Häufig in der sienesischen Miniatur, z. B. Siena, Libr. Piccol. Antif. D. fol. 254. Abgekürzt auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia; vergl. H. Semper, loc. cit., pag. 182f; Haseloff, Thür.-sächs. Malersch., pag. 103; Vöge, Dtsche. Malersch., pag. 214 u. passim.

Kindermord, Taf. 13

Als Vorbild der Man. biz. vergl. Siena, Akad. Nr. 9. D.'s Redaktion scheint Beziehungen zu diesem Bilde zu haben; daß er von den Pisani gelernt hat, wurde erwähnt. Byzant. Züge finden sich jedenfalls immer noch bei D., doch lassen sich, bei der Verschiedenheit in der Art diese Szene darzustellen, weder für den Osten, noch für den Westen bestimmte Typen herausheben.

Vergl. Paris, Greg. v. Naz., Ms. grec. 510, (Omont, Taf. 32); Menolog. Bas. II, Taf. 281; Vöge, Dtsche. Malersch., Abb. pag. 68; Bronzet. in Benevent, Venturi III, Fig. 642; Bronzetür des Bonanus in Pisa; die holzgeschnitzten Türflügel in Sta. Maria Magg. in Alatri, Abb. bei Gino Fogolari, loc. cit.; Kraus, Cod. Egberti, Taf. 13; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 139; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 106; Vöge, loc. cit. passim.; Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 27—29.

Flucht nach Ägypten, Taf. 15

Vereint Züge der Man. biz. und der Vorbilder der Pisani, die ihrerseits wieder auf byzant. Mustern weiterbauen. Die byzant. Kunst hat die Verkündigung an Joseph gewöhnlich gesondert, z. B. im Menolog. Basil. II, (Taf. 273, 274), auch die Bronzet. in Benevent, (Venturi, Storia III, Fig. 641). Hier führt Joseph den Esel — (meist tut er das auch in der Reise nach Bethlehem, vergl. Hort. deliciarum, Straub, Taf. 25ter; Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 46; Mosaiken in S. Marco zu Venedig. (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 10); auf dem Elfenbeinpaliotto in Salerno (Bertaux, Taf. 19) folgt Joseph), — und der Jüngling geht mit Stab und Wegzehrung

hinterdrein. D. stellt das um. Die Beziehung der drei Personen untereinander, die bei D. so rund herauskommt, hat schon im Menol. die geruhige Stimmung. Dort noch die entgegenkommende Stadttyche. Vergl. auch Hort. deliciarum, Straub, Taf. 27bis, Suppl., den Elfenbeinpaliotto in Salerno. Bertaux, L'Art dans l'Italie Méridionale. Paris 1904, Taf. 19. Daß D. sich an die Redaktion der Pisani anlehnt, liegt auf der Hand. Der zusammengekauerte Joseph scheint fast dem Relief der Domkanzel in Siena unmittelbar entlehnt zu sein, — was anzunehmen natürlich nicht notwendig ist, denn die Stellung des Jos. ist herkömmlich, wir finden sie so bei den schlafenden Jüngern in Gethsemane, auch bei Jos. (in der Geburt Chr.), wenn er da auch nicht immer schläft; vergl. das Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia, — während Jos. hier jedoch voranschreitet, läßt Giov. Pisano an der Kanzel in Pisa den Nährvater folgen; auch die Palme, die nach der Legende sich vor Maria neigte und ihre Früchte bot, hat D. nicht vergessen; in Pisa sehen wir sie ähnlich der auf D.'s Bilde. Wir haben aber auch ein Stück aus dem Kreise Guidos (Altenburg, Mus. Nr. 7), das mit der Tafel D. zusammengeht und sehr wohl ihm Vorbild gewesen sein könnte. Im Abendl. scheint die Szene bis zum 13. Jahrh. nicht sehr häufig dargestellt worden zu sein. — Ein verbreiteter Typus läßt den Jos. vorangehen und, indem er den Esel führt, den Knaben auf der Schulter tragen, so wie der Engel in byzant. Darstell. den kleinen Johannes durch die Wüste trägt. So finden wir die Flucht auf dem Taufbecken von S. Giov. in Fonte in Verona (wo Jos. stehend [links] vom Engel den Befehl erhält, nach Ägypten zu ziehen; Venturi, Storia III, Fig. 212), so auf den holzgeschnitzten Türflügeln in Sta. Maria Magg. zu Alatri (Venturi III, Fig. 368, bessere Abb. bei Gino Fogolari, Sculture in Legno del sec. XII. L'Arte VI, 1903, pag. 55) ohne den folgenden Jüngling (wie in Verona), so auch auf den Bronzetüren in Benevent (Venturi III, Fig. 641), auf dem silbernen Paliotto in der Kathedrale von Città di Castello; in dem byzant. Evang. Nr. 74, Paris, Bibl. Nat. (Roh. de Fleury, La Ste. Vierge, Taf. 15) sieht man über dem Nimbus des Jos. den Kopf des kleinen Chr. im Nimbus, daneben das Monogramm. Selbst die Man. biz. hat diesen Zug noch auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia, wo Joseph aber nachfolgt. Der Cicerone (IX. Aufl., pag. 378e) nennt diese Kompositionsart den byzant. Typus, ob mit Recht? Vergl. noch Pokrovskij, Fig. 64, das als echt byzant. doch die Komposition D.'s zeigt.

Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II. 1. Teil, pag. 291; Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 102, 108; Roh. de Fleury, La Ste. Vierge, Taf. 42, 43.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Taf. 16

Im Malerbuch (Schäfer, § 218): der Tempel und in demselben sitzt Chr. auf einem Thron; in der einen Hand die Schriftrolle, die andere „hält

er aufgehoben." Zu den Seiten Schriftgelehrte und Pharisäer „schauen einander an und sind betroffen"; hinter dem Thron Joseph und Maria. — Auf den Bronzet. in Benevent (Venturi III, Fig. 643) sehen wir Arkaden im Hintergrund als Andeutung des Tempels, unter dem mittelsten, weitgespannten Rundbogen sitzt Chr., rechts und links von ihm je 3 Gelehrte — wie bei D. —; Maria, ohne Joseph, kommt im Vordergrund von links her und streckt beide Hände gegen den Sohn aus. Im Paris. Greg. v. Naz. treten die Eltern von links auf (Omont, Taf. 35); der kleine Jesus wird noch ein zweites Mal gegeben, wie er seine Wange an Mariä Haupt schmiegt, auch hier 6 Doktoren. Im Paris. Evang. 74 (Roh. d. Fleury, Taf. 31) die Szene in die Breite entwickelt, keine Hintergrundarchitektur, der Knabe thront sehr hoch, 6 Doktoren, von rechts kommen Maria und Joseph (Vergl. auch Pokrovskij, Fig. 70). Wir dürfen also die Anordnung D.'s als im wesentlichen byzant. Brauch entsprechend betrachten. Vergl. die Szene im Cod. Egberti, Kraus, Taf. 17. Bemerkenswert die Darst. auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia: Chr. inmitten erhöht thronend, rechts 3, links 5 Doktoren (von den 2 hinteren nur die Köpfe sichtbar). Maria und Jos. fehlen; merkwürdig die Kuppelschale, die vor dem Thron Chr. auf 5 Füßen steht. Beachte die perspektivischen Versuche an der Architektur. Das Tript. ist außerordentlich interessant; häufige Verwendung des Eierstabes und korinthischer kannellierter Pilaster. Daneben die Säulen, an denen das Sarkophagmotiv (vergl. unten Grablegung, pag. 254) als Andeutung für Marmor benutzt wird.

Dobbert, Zur Byzant. Frage, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsmlg., Bd. XV, 1894, pag. 140.

Versuchung, Taf. 17 und 18

D. hat die Versuchung vermutlich dreimal gebracht, zwei Szenen sind uns davon erhalten. In der byzant. und abendl. Kunst die dreimalige Vers. nebeneinander. Wahrscheinlich hat D.'s erste Szene so ausgesehen: eine Felslandschaft, in der Christus steht, der Teufel neben ihm auf die Steine des Bodens mit ausgestreckter Hand deutend, Christus die Rechte abwehrend erhoben; die Stellung der beiden etwa so wie die zweite Szene es zeigt. Hier bringt D. Christus und den Satan auf den Söller des Tempels, desselben Tempels, wie er ihn im Einzug gemalt hat. Die dritte Szene auf dem hohen Berge ist deutlich dem Byzantinismus entnommen, doch scheint D.'s Auffassung des Satans abendl. Brauch zu entsprechen, dort treibt man das Tierhafte am weitesten; der S. hat Satyrohren, überhaupt ein satyrähnliches Gesicht, Fledermauskrallen statt der Hände, Vogelklauen an den Füßen und ist stark behaart — vergl. D.'s Vorhölle —. Im Osten bleibt der S. mehr ein Mensch. Die Mosaiken in S. Marco sind doch mit abendl. Elementen durchsetzt, aber die Gestalt des Teufels ist ganz

byzant. Vergl. die Mosaiken in Torcello und im Baptisterium zu Florenz; byzant. auch auf der Pisaner Exultetrolle (Mus. Civ. Sala I, Nr. 2—3, Roh. d. Fleury, L'Évang., Taf. 36), wo nur die letzte Szene, der flüchtende S., dargestellt ist. Im Malerbuch § 221; gleich dieser Beschreibung in St. Angelo, in Formis und in S. Marco. Vergl. die Mosaiken in Monreale (Gravina, Il Duomo di Monreale) und in S. Marco zu Venedig; für das Abendland Steph. Beissel, S. J., Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886. Taf. 7. Dobbert gesteht, daß sich eine scharfe Grenzlinie zwischen Abendl. und Byzant. schwer ziehen lasse. Vielleicht dürfen wir uns D.'s erste Szene so vorstellen, wie sie auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia erscheint.

Vergl. die Versuchung im Paris. Ms. gr. 510; Greg. v. Nazianz, Omont, Taf. 35; auf den Bronzetüren in Pisa (Bonanus); in St. Angelo in Formis (Kraus, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsmlg., Bd. XIV, 1893). Über die Gestalt des Teufels in der Man. biz., vergl. den oft erwähnten thronenden Petrus, Siena, Ak. Nr. 15 (Simon Magus). Dobbert, Byzant. Frage, pag. 140; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 123, 357, 270; Vöge, Eine deutsch. Malersch., pag. 45, 279.

Berufung des Petrus und Andreas, Taf. 18

Byzant. Schema. Als Beispiel der Man. biz. vergl. Siena, Ak. Nr. 15, Venturi V, Fig. 71. Auch in der sienes. Miniatur, z. B. Libr. Piccol. Antifonario C, fol. 201. — Im Gegensinne findet sich die Szene in der Art wie bei D. schon in S. Apoll. N. in Ravenna, (Ricci, Taf. 67). Auf den Türen in Benevent wird das Boot von einem geschwellten Segel getrieben; so, wenn ich recht gesehen habe, (das Bild hängt sehr hoch, und die Kapelle ist schlecht beleuchtet), auch auf dem Kruzif. in S. Frediano in Pisa. In der Anordnung wie bei D. (ohne Segel, mit Netz) auf dem Elfenbeinpaliotto des Domes von Salerno (Bertaux, Taf. 19). Der wunderbare Fischzug — er geht der Berufung doch voraus — ist gewöhnlich nicht erkennbar, auch bei D. nicht. Vergl. den Paris. Greg. v. Naz., Omont, Taf. 30, und Roh. d. Fleury, L'Évangile, Taf. 40.

Hochzeit zu Kana, Taf. 19

Auf den holzgeschnitzten Türen am Dom in Spalato (1214, Venturi III, Fig. 91) sitzt Chr. links, hinter ihm Maria, die mit einer Handbewegung ihn auffordert, Wein zu schaffen; rechts unten die 6 Krüge, in die eben ein Diener Wasser aus einem Handkruge einfüllt; vor den Knien Chr. ein anderer, der die Hand sprechend zu ihm erhebt, die hintere Seite der Tafel ist von Männern besetzt, ganz rechts beißt einer in sein Brot, (oder trinkt er?). Ähnlich die reizende Szene auf den Türen in Benevent, (Venturi III, Fig. 644), der sigmaförmige Tisch vor Architektur, einer großen Nische mit Halbkuppel; Chr. links, Maria neben ihm, beugt sich zu ihm

hin; links vorn 4 Krüge, ein Diener schleppt auf der Schulter eine Hydria herbei, ein anderer gießt Wasser in einen der Krüge; vorn in der Mitte sitzt eine Frau und spielt die Harfe, rechts steht der Kellermeister und erhebt die Hand zu Chr. hin. Ähnlich (ohne Archit.) auf dem Paliotto in Salerno (6 Krüge), Venturi II, Fig. 460, auch Bertaux, Taf. 19. — In den byzant. Darstell. pflegt die Mahlszene mit dem Wunder verbunden zu werden, (die altchr. Kunst gab nur das Wunder), Chr. sitzt dann links (Benevent). Wie frei die byzant. Kunst erzählt, verrät das Evang. Nr. 74, Paris, Bibl. Nat. (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 39); hier ist die Szene in die Breite gezogen, links wird sogar der Brunnen mit der Winde gezeigt, die eben eine gefüllte Hydria heraufbringt. Vergl. auch Prokrovskij, Fig. 106. Im Cod. Egberti fehlt das Mahl, nur Maria, Chr. und zwei Diener sind anwesend. — Vom 11.—13. Jahrh. findet man die Mahlszene überall im Abendlande; bei D. sind an mehr oder weniger byzant. Zügen erhalten der schleppende und der gießende Diener, der deutende Kellermeister, Maria, die sich an den Herrn wendet, und der so weit nach links hin gerückte Chr. Es ist im Einzelfall bei D. niemals möglich, unmittelbar auf ein byzant. Vorbild zu schließen; die Typen, die er nach seinem Geist und Können umarbeitet, entstammen der Man. biz., als solche sind sie von abendl. Zügen durchsetzt; wo der Mischstil stark byzantinisiert, da tut es auch D., wo in der Man. biz. abendl. Motive vorherrschen, da finden sich diese auch bei ihm.

Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 127ff; Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 37—39.

Christus und die Samariterin am Brunnen, Taf. 20

Während Christus in den älteren Darstellungen gewöhnlich steht, treffen wir ihn im Dugento sitzend; vor ihm der Brunnen, rechts die Magd, die einen Krug in der Hand trägt, der aber auch fehlen kann. Dazu treten gelegentlich die Jünger auf, bald hinter der Magd, bald hinter Jesus. Es sind meist nur zwei oder drei von ihnen (Hortus deliciarum), z. B. oft Petrus und Johannes (St. Angelo in Formis), zuweilen tragen sie Brote in den Händen, meist machen sie die Bewegung des Erstaunens. Über dem Brunnen sieht man die Winde, mit der die wassergefüllten Krüge emporgehoben werden. So ungefähr hat auch das Malerbuch die Szene (Schäfer § 226). Die abendl. Kunst stellt sie seltener dar, im Codex Egberti weicht sie kaum von dem üblichen byzant. Schema ab (Kraus, Taf. 36), im Hortus deliciarum (Straub, Taf. 33) scheint ein byzantin. oder byzantinisierendes Vorbild verwendet worden zu sein, wenigstens kehrt der vierpassförmige Brunnen, dessen Oberfläche in voller Aufsicht gegeben wird, in den Mosaiken von S. Marco in Venedig wieder (ohne Winde), ähnlich der Pisaner Exultetrolle, wo der Brunnen aber kreisrund ist. Dobbert sieht in der Darstellung

in St. Angelo in Formis (Abb. b. Kraus, pag. 84) die byzant. Redaktion; ähnlich findet sich die Szene auf den Bronzetüren in Benevent, Venturi III, Fig. 646, auf der holzgeschnitzten Tür des Domes in Spalato von 1214 (Venturi III, Fig. 92), im Evang. Nr. 74, Paris, Bibl. Nat. (Abb. Pokrovskij, Fig. 96, Roh. de Fleury, Taf. 50, 2); im Greg. v. Naz., Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 510 (Omont, Taf. 39) fehlen die Jünger, auch trägt die Magd nicht den Krug, doch steht sie vor einer Gebäudekulisse, und im Evang. Nr. 74, Paris, Bibl. Nat. treffen wir eine kleine Stadt rechts am Bildrand. — D. hat unter Anlehnung an den Text der Evang. nach byzantinisierenden Vorlagen gearbeitet. Unter den Tafelbildern der Man. biz. fand ich keine Darstellung der Szene.

Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 107; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 141f; Rohault de Fleury, L'Évangile, Taf. 48—50.

Heilung des Blindgeborenen, Taf. 21

Byzant. Schema. In byzant. Miniaturen Chr. allein, ohne die Jünger (Greg. v. Nazianz, Omont, Taf. 46) oder mit zwei von ihnen (Rossanensis), so auch in Sant' Angelo in Formis; hier schon der wasserspeiende Löwenkopf, der auch auf den Bronzetüren in Benevent da ist. Venturi III, Fig. 646. Vergl. Codex Egberti, Taf. 40. D.'s Bild entspricht den Angaben des Malerbuches (Schäfer § 276).

Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 106; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 145f; Haseloff, Cod. Ross., pag. 107; F. X. Kraus, St. Angelo in Formis, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsmlg., 1893, Abb.; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 133, 309. Abb. 48.

Verklärung Christi, Taf. 20

Byzant. Schema. Bemerkenswert das Fehlen der schematischen Mandorla mit ihren Strahlen. Als Beispiel der Man. biz. vergl. Siena Ak. Nr. 8 (Jacobsen, Taf. 2), als byzant. das Wachsmosaik der Domopera in Florenz. Venturi V, Fig. 92, Katalog der Domopera Nr. 87 und 88, dort Literatur; ferner das Tetraevangelon in Iwiron (Nr. 5) u. das Evang. Nr. 1 daselbst bei Brockhaus, (Taf. 24, 25, pag. 123), ferner Pokrovskij, Fig. 90; vergl. Greg. v. Nazianz. Omont, Taf. 28, Roh. d. Fleury, L'Évangile, Taf. 63—65.

Strzygowski, Physiologus, pag. 82, 88, 100; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 134f; Vöge, Dtsche. Malersch., 263f, und passim.; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 123—27.

Auferweckung des Lazarus, Taf. 22

Schema byzant. Als byzant. Beispiele vergl. die Elfenbeintafel in Berlin (Katal. von Vöge Nr. 12, Taf. 8), das Wachsmosaik der Domopera

in Florenz. (Venturi, V, Fig. 92); als Beispiele der Man. biz., Siena, Ak. Nr. 8 (Jacobsen, Taf. 2). Die Szene stark abgekürzt auf dem geringen Bilde der Man. biz., Florenz Ak., Magdalena. Bei D. besonders an das Byzant. erinnernd die Proskynese der Magdalena.

Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 107; Haseloff, Cod. Ross., pag. 87; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 146; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 131ff, Abb. 60; Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 66, 68.

Einzug in Jerusalem, Taf. 23

Die Grundzüge entsprechen dem byzant. Vorbilde. Als speziell byzant. Kennzeichen wird angegeben, daß Chr. wie im Damensattel reitet, so z. B. im Cod. Ross., auf der Pisaner Exultetrolle, Mus. Civ. Sala II Nr. 2—3, in St. Angelo in Formis, in dem Mosaik der Cap. Palat. zu Palermo, auf dem Wachsmosaik der Domopera in Florenz, auf dem Specksteinrelief im K. Fr. Museum in Berlin, auf den Bronzetüren in Benevent, Venturi, III, Fig. 646 usw. Die sienes. Man. biz. bringt Chr. schon rittlings sitzend (Siena, Ak. Nr. 8; Jacobsen, Taf. 2), doch deutet die breite, genrehafte Auslegung auf den Byzantinismus; die Szene stimmt überein mit den Angaben des Malerbuches (Schäfer, § 278). Auf solche oder ähnliche Vorbilder der Man. biz. geht D.'s Behandlung der Szene zurück, seine ausführliche Erzählung durchaus dem byzant. Herkommen entsprechend. Vergl. das byzant. Elfenbeintäfelchen in Berlin, Katalog Vöge, Nr. 10, Taf. 5; den goldenen Paliotto im Münster zu Aachen (Bock, das Heiligtum zu Aachen, Köln 1867, pag. 28); Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 70f. — Der verdorrte Feigenbaum im Paris. Greg. v. Nazianz. Mr. gr. 510. Vergl. Omont, Taf. 45; siehe oben im Text pag. 98 Note.

Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 38f; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 149f; Vöge, Dtsch. Malerschule, pag. 215; Haseloff, Cod. Ross., pag. 191; Ders., Thüring.-sächs. Malerschule, pag. 136.

Fußwaschung, Taf. 24

Schema byzant.; als besonders charakteristisch byzant. gilt die Handbewegung, mit der Petrus an sein Haupt greift. Die Szene häufig auf den Kruzifixen der Man. biz., z. B. Florenz Uff. Nr. 3, links oben; Pisa Mus. Civ. Sala II, Nr. 15, Taf. am Ende des rechten Kreuzarmes. Als byzant. Muster vergl. die Elfenbeintafel in Berlin, Katal. v. Vöge, Nr. 9, Taf. 4; Abb. auch bei Venturi II, Fig. 440 (hier hängt über der Gebäudekulisse ein Tuch); Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 75f. Ferner vergl. die Türen in Benevent, den Paliotto in Salerno.

Strzygowski, Edschmiadzin, pag. 88; Dobbert, Byzant. Frage, pag. 151; Vöge, Dtsche. Malerschule, pag. 264; Haseloff, Cod. Ross., pag. 100.

Abendmahl, Taf. 25

Schon im 11. Jahrhundert ist den Italienern das abendl. Schema geläufig, Chr. und die Jünger an langer Tafel sitzend, der Herr reicht Judas den Bissen. (Im Byzant. dagegen der sigmaförmige Tisch, das Eintauchen des Bissens oder Judas greift in die Schüssel, nach dem mißverstandenen Text des Matth.) Judas wird dabei gern isoliert, gewöhnlich ist er vorn, vor dem Tisch, allein, die Reihe der Jünger dahinter; Chr. an einem der Enden des Tisches oder in der Mitte dahinter. Zuweilen der Satan, wie er den Verräter packt oder auf ihn lauert. Vergl., außer den bekannten Beispielen der Plastik, die Fresken in San Pellegrino bei Bominaco (Abruzzen), Bertaux I, Fig. 111, und in Sta. Maria ad Cryptas bei Fossa, Bertaux, Fig. 115; der sigmaförmige Tisch auf dem goldenen Paliotto des Münsters zu Aachen deutet doch wohl auf den Osten. (Vergl. Bock, op. cit.) — Im 13. Jahrh. scheint sich ein Typus herausgebildet zu haben, der (nach byzant. Art) den Judas nicht mehr hervorhebt und auch die vordere Seite des Tisches mit Jüngern besetzt. Diesen Typus benutzen D. und auch Giotto. Ein interessantes Beispiel für die beginnende Umbildung des älteren Typus bietet die holzgeschnitzte Tür am Dom in Spalato (Venturi III, Fig. 93); hier ist offenbar die fast quadratische Form der Tafel maßgebend gewesen. Auf dem Tript. in Alba Fucense (Bertaux, Taf. 13bis) sitzt Chr. in der Mitte der hinteren Reihe an sigmaförmigem Tisch, vorn 5 Jünger, die aber nach außen gewendet sind. — Ein kleiner Zug der Tafel D.'s muß besonders hervorgehoben werden: das über die Stange gehängte Tuch. Wulff meint, es diene zur Verstärkung der räumlichen Wirkung (Stilbildung, pag. 106), das wäre nicht unmöglich, aber ich glaube nicht recht an diese Absicht. Das Tuch soll sicherlich die Örtlichkeit charakterisieren, denn auch auf der Fußwaschung und der Abschiedsrede begegnen wir ihm; aber es scheint eine besondere Bedeutung zu haben, die wir heute nicht mehr sicher festlegen können. Die Pisaner Exultetrolle (Mus. Civ. Sala I, Nr. 2—3) hat über der im wesentlichen nach byzantinischem Schema gemalten Szene eine Stange, um die zwei Tücher lose geschlungen sind, wahrscheinlich wollte der Miniator den Innenraum andeuten (die byzant. Kunst verwendet ja Vorhänge und Tücher zu diesem Zweck). Die Abb. bei Roh. d. Fleury, L'Évang. ist ungenau, gut die Photogr. von Alinari. D. muß derartige Vorbilder gekannt haben, das Tuch weist unzweifelhaft darauf hin. Wie ein Rudiment steht in der fortgeschrittenen Tafel D.'s diese Beziehung zur primitiven ital.-byzantinis. Miniatur. In Italien weitere Beispiele zu finden, ist mir nicht gelungen; dagegen veröffentlicht Pokrovskij in Fig. 134 ein spätbyzant. Fresko der Kathedrale in Kiew, wo man über den Köpfen der Jünger ein schmales Tuch langgestreckt über Knöpfe an der Wand gehängt sieht, wohl als Andeutung des Innenraums.

Dobbert, Die Darstellung des Abendmahls in d. byzant. Kunst. Leipzig 1872;

Ders., Das Abendmahl Chr. in der bild. Kunst, Repert. f. Kunst., Bd. XIII, XIV, XV, XVIII; Haseloff, Cod. Ross., pag. 96; Ders., Thür.-sächs. Malerschule, pag. 137 ff; Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 73 f.

Abschiedsrede Christi, Taf. 26

Ich kenne kein anderes Beispiel für die Darstellung dieser Szene, weder in der byzant., noch in der abendl. Kunst dieser Zeit. D. hat hier offenbar das Schema der Fußwaschung abgewandelt; möglich auch, daß die Anrede an die Elf in Gethsemane hier Vorbilder abgegeben hat, doch darf man nicht vergessen, daß die Jünger in dieser Szene ja schlafen.

Vergl. Wulff, Stilbildung, pag. 106.

Judas verhandelt mit den Hohenpriestern, Taf. 25

Diese Szene scheint überhaupt selten dargestellt worden zu sein; in Tafelbildern der Man. biz. fand ich sie nicht und auch in byzant. Kunstwerken konnte ich sie nicht ausfindig machen. Der heranschreitende Judas wird dem Judaskuß entnommen sein. Bekanntlich hat Barna in der Collegiata zu S. Gimignano D.'s Vorbild verwendet. Die Szene erscheint auf dem Berliner Diptychon (Katalog Vöge, Nr. 78, 79, Taf. 25), einem franz.-gotischen Elfenbeinwerk vom Ende des Dugento. Judas steht links und hält die Hände auf; rechts ein Hoherpriester, der ein Beutelchen mit Geld auf die Hände des Verräters legt. Die Komposition sehr ähnlich.

Christus im Garten von Gethsemane, Taf. 27

Schema byzant. Charakteristisch das zweimalige Erscheinen Jesu auf demselben Bilde. So zuerst im Cod. Ross. (Haseloff, Taf. 8), wo Chr. rechts in Proskynese betet und links die 3 bevorzugten Jünger schlafend findet; die Nacht ist schwarz und am Himmel stehen Mond und Sterne. Auch im Abendlande wird die Szene ähnlich dargestellt, doch seltener, natürlich malerisch nicht als wirkliches Landschaftsbild wie hier. Vergl. den goldenen Paliotto im Münster zu Aachen, Bock, op. cit. Im Hort. delic. hat offenbar ein byzant. Vorbild zu Grunde gelegen (Straub, Taf. 35); diese Redaktion ist besonders interessant wegen der Schlafstellungen, die auch auf den Bronzet. in Benevent sich finden (Venturi, III, Fig. 645). Auf einer Tafel sehen wir Chr. im Gebet an dem übersteilen Berghang kniend, während der Engel, der den Ringenden stärkt, über ihm in einer großen Mandorla erscheint. Die Tafel neben dieser bringt den Herrn links, wie er die Jünger schlafend findet; nur Petrus erhebt sprechend die Hand. (Venturi irrt, wenn er (op. cit., pag. 700) diese Szene für die Bergpredigt hält.) Solche Schlafstellungen — mehr ein Kauern als ein Sitzen, den Kopf gestützt auf die rechte Faust, die Ellenbogen auf dem Knie — hat auch D. Die

Holztür in Spalato (Venturi III, Fig. 94) bringt Chr. nur einmal, er kniet vor einer mit Bäumen bewachsenen Bergkulisse, diese nimmt unten die ganze Breite der Tafel ein und läßt oben zwei Dreiecke frei; im linken 5 schlafende Jünger, im rechten der Engel, neben diesem das Haupt Gott-Vaters in runder Mandorla. Der Erscheinung hebt Chr. einen Kelch entgegen. Auf dem Elfenbeinrelief in Bologna (Mus. Civ., Venturi II, Fig. 448) tritt Chr. zweimal auf; rechts im Gebet vor dem Engel hingeworfen, links stehend vor den Elfen. Vergl. das späte Bildchen in Bologna (Pinak. Nr. 585), wo Chr. dreimal erscheint. Links oben stehend, der Hand Gottes zugewendet, die aus dem Himmelssegment in der Bildecke herauskommt; oben rechts Chr. im Gebet hingeworfen; unten tritt er von links her an die 11 Jünger heran. Chr. zweimal auch in St. Angelo, dort fehlt noch die Absonderung des Petrus und der Zebedaiden, die offenbar erst im Laufe des 13. Jahrh. erfolgt. In der franz.-got. Elfenbeinschnitzerei hat man die Szene wesentlich anders dargestellt; siehe das Berliner Diptychon (Vöge, Katalog Nr. 108/09, Taf. 28), 14. Jahrh.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 151f; Vöge, Dtsche. Malerschule, passim.; Haseloff, Cod. Ross., pag. 106.

Judaskuß, Taf. 28

Typ der Man. biz. Die charakteristischen Merkmale sind: der heranschleichende Judas (immer ohne Nimbus), wie er den Herrn küßt, Chr., der mit dem Segengestus das abgeschlagene Ohr des Malchus anheilt, ein Soldat, der gewöhnlich von rechts kommt und Hand an den Herrn legt, Petrus, der meist links unten über den M. herfällt; als Hintergrund die Schar „mit Schwertern und mit Stangen". Mit diesen Zügen in der sienes. Man. biz. (Siena, Ak. Nr. 10, verstümmelt); ebenso die Kruzif., Florenz, Uff. Nr. 3, Pisa, S. Martino, ebenda Sta. Marta, Coppo in Pistoia, San Gimignano, Pal. Pubbl. (Manchesmal die Malchusszene rechts, zuweilen fehlt die Segengebärde). So begegnen wir der Szene in S. Francesco in Assisi unter den Fresken der sogen. Schule Cimabues, auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia (D. Gnoli op. cit., Fig. 41), wo auch die heilende Gebärde Chr., wie bei D., sich erst nach einiger Mühe finden lassen will, auf dem Fresko in Sta. Maria ad Cryptas bei Fossa (Bertaux, I, Fig. 116), so endlich bringt auch Giov. Pisano (Domkanzel in Pisa) den Judaskuß, die begleitende Schar allerdings sehr beschränkend. — Ohne die Segengebärde in dem Relief am Dom von Modena (Venturi III, Fig. 252), wo Judas von rechts kommt. Ebenso auf den Türen in Benevent (Venturi III, Fig. 646), die Art, wie der Verräter hier den Herrn küßt, nimmt mit ihrer Leidenschaftlichkeit Giov. Pisano voraus, der auf der Domkanzel in Pisa dem heimtückischen Herangleiten des Judas einen tief durchgefühlten Aus-

druck verleiht. Auch Bonanus läßt in Pisa die heilende Handbewegung weg, stellt den Herrn so streng in die Mitte, daß weniger das „osculat eum Judas" als die Gefangennahme dargestellt zu sein scheint. Die heilende Gebärde hat auch der Cod. Egberti (Kraus, Taf. 45). In S. Apoll. N. in R. kommt Judas von links, Petrus greift erst an den Schwertknauf. Auf dem goldenen Paliotto im Münster zu Aachen (Bock, op. cit.) sieht man links Petrus und Malchus, rechts die Kriegsknechte, der vorderste schlägt auf den Herrn ein. Judas kommt von rechts, Chr. spricht wohl zu Judas und macht die heilende Gebärde nicht. Die byzant. Kunst scheint die Gebärde an dieser Stelle nicht zu kennen, sie fehlt im Paris. Evangel. Nr. 74 (Roh. de Fleury, Taf. 78, bei Pokrovskij, Fig. 143, 144), im Psalter der Königin Melisenda, London, Brit. Mus., Egerton 1139 (Abb. bei Dobbert); auch in St. Angelo in Formis. Möglich also, daß es sich hier um ein Motiv des Nordens handelt. Dobbert vermag einen Unterschied zwischen byzant. und abendl. Darstellungsweise nicht anzugeben. — In dem Bilde D.'s werden gewöhnlich die hastig flüchtenden Jünger für Entlehnung aus dem Byzant. gehalten, sie sehen in der Bewegung sehr byzant. aus, doch konnte ich kein byzant. Vorbild finden. — Vergl. auch die Federzeichnung in Auxerre (Gaz. Archéol. 1887, Taf. 19), beachte besonders den führenden Judas. Ein interessantes Beispiel der franz.-got. Elfenbeinplastik auf dem genannten Dipt. in Berlin. (Vöge, Katalog Nr. 108, Taf. 28). Judas kommt von links, der Herr heilt durch Handauflegung das Ohr des Malchus wieder an, dieser ist nach rückwärts gestürzt mit schmerzverzerrtem Gesicht; ganz links steckt Petrus energisch das Schwert in die Scheide.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 152f; Vöge, Dtsche. Malerschule, pag. 70, 216.

Verleugnung Petri, Taf. 30 u. 31

Ich kenne kein Beispiel aus Tafelbildern der Man. biz., das die Szene dreigeteilt bringt. D. lehnt sich hier zweifellos an byzant. Vorbilder. Daher stammt die Dreiteilung; die Ausmalung im Einzelnen, bes. die Szene im Hof, ist sein eigen, ebenso die eigentümliche Verbindung mit dem Christusdrama. Im Paris. Evangeliar Nr. 74 (Bibl. Nat.), (Prokrovskij, Fig. 152, Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 82) ist die Szene sogar viergeteilt; als 4. der weinende Petrus vor der Säule, auf der der Hahn sitzt. Als herkömmlich lassen sich folgende Züge herausheben: Petrus, der sich am Feuer wärmt, die auf ihn weisende Magd, der Hahn. Die Szene häufig auf den Kruzif. der Man. biz. Zuweilen auf dem Suppedaneum nur der Hahn, auf einem Hügel sitzend, Symbol des Verrats (Florenz, Mus. d. Bigallo, Kruzif., Alinari 17306, Venturi V, Fig. 4), gewöhnlich aber historisch aufgefaßt, z. B. Pisa, Sta. Marta, Kruzif., auf dem Suppd.; links Petrus auf hohem Stuhle sitzend, läßt die Füße über das Feuer herabhängen, hebt

die Hände abwehrend nach den Seiten hin; rechts die Magd mit der Rechten auf ihn zeigend. Der Hahn fehlt. Ferner Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr 3, Kruzif. unterer Teil der Mitteltafel. (Siehe die schlechte Abbildung bei Venturi V, Fig. 7.) Petrus vor Architektur, einem rundbogigen Türausschnitt, in charakteristischer Stellung sich wärmend (das eine Bein übers Knie gelegt), auf dem Dach über Petrus der Hahn; die Magd rechts deutet mit spitzigem Zeigefinger. Lucca, Pinak., Kruzif. des Berlinghieri. Auf den Enden des Suppd. Petrus sitzend, die Magd stehend, beide vor Architektur, der Hahn fehlt, nicht das Feuer. Ähnlich Pisa, S. Pierino, Kruzif. (Suppd.). Ferner Pisa, S. Martino, Kruzif., rechts und links auf den Enden des Suppd.; links Petrus, rechts die Magd. Von dem alten Vorbild bei D. nur noch erkennbar die hämisch deutende Magd (diese in ihrem Türausschnitt treu übernommen), der Hahn und der am Feuer sitzende Petrus. Daß man im 12. Jahrh. schon lebendige Typen besaß, zeigt der Petrus, der sich sitzend die Hände über dem Feuer wärmt, auf dem Relief im Dom zu Modena (Venturi III, Fig. 253). — Die Verleugnung Petri verbunden mit dem Verhör findet sich schon im 6. Jahrh. auf dem Elfenbeindeckel des Ms. lat. 9388, das aus der Kathedr. in Metz stammt und heute in Paris, Bibl. Nat., bewahrt wird. (Abb. bei Labarte, op. cit. Album, Taf. 4; über das Stück vergl. Molinier, op. cit., pag. 60f.) Wir sehen links den bartlosen Petrus, der Hahn über ihm in einem Vorhangbausch sitzend; dann weiter nach rechts der fragende Jude vor einem rundbogigen Türausschnitt, die Hand hat er mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben. Auf der rechten Hälfte der Tafel sieht man den Hohenpriester nach links gewendet auf einem Thron mit Schemel sitzen, die Hand erhoben, Chr. vor ihm die Hände auf den Rücken gebunden, neben Chr., etwas hinter ihm, ein Mann, der zum Schlage ausholt. (Nur die Verleugnung ohne die anderen Szenen bei Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 82, Fig. 4.)

Vergl. die Mosaiken in S. Apollinare N. in Ravenna (Ricci Fig. 75 u. 76); die Szene im Cod. Egberti, Kraus, Taf. 46; auf der Erztür am Dom von Benevent, Venturi III, Fig. 648; in dem Paris. Evangeliar Nr. 74 (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 82; vergl. auch ebenda Taf. 81), wo die Verleugnung so dargestellt ist, wie sie das Malerbuch (Schäfer § 291) beschreibt.

Christus vor Hannas, vor Kaiphas, vor Pilatus, vor Herodes, Taf. 29, 31—33

Für das breit ausgesponnene Verhör Chr. lassen sich ikonographische Belege nicht beibringen, es gibt kaum eine andere Darstellung der Leidensgesch., die hier so ausführlich wird. D. ist durchaus selbständig und hat Teile bekannter ikonographischer Typen frei in seine Auslegung der Passionsgeschichte hineingeschmolzen. — Das Verhör vor Hannas und Kaiphas in der Man. biz.: Die beiden Hohenpriester sitzen rechts nebeneinander vor einer

Architekturkulisse, Chr. wird von links her vor sie geführt. Auf dem Kruzif. der Man. biz. in Florenz (Uff. Nr. 4) finden wir den zum Schlag ausholenden Kriegsknecht, den D. vor Hannas bringt (Taf. 29). Auf dem Kruzif. der Man. biz. in S. Gimignano (Pal. Pubbl.) fehlt er, sonst ist die Szene entsprechend, nur die Zahl der den Herrn Begleitenden ist erhöht. Das gleiche Schema auf Coppos Kruzif. in Pistoia, ebenso auf dem Kruzif. in Sta. Marta in Pisa, wo der eine der beiden Hohenpriester sich das Gewand zerreißt. — Für die Szene der Verspottung vergl. weiter unten die Dornenkrönung (pag. 248). Ich vermag für die Bilder „Vor Herodes“ und „Chr. im weißen Gewande“ Beispiele aus der Kunst der Zeit nicht vorzuweisen. Vergl. auch oben die Verleugnung (pag. 245).

Geißelung Christi, Taf. 34

Der übliche Typus des Dugento, wie er uns vielfach auf den Kruzif. der Man. biz. begegnet: Chr. an der Säule, rechts und links je ein zuschlagender Scherge, gewöhnlich der eine mit Rute, der andere mit Geißel. Alte im Osten und Westen gleich verbreitete Darstellung. Hans Semper (loc. cit. pag. 186) hält es für möglich, daß Chr. vor der S. byzant., Chr. hinter der S. abendl. Brauch entspreche; ich kann das nicht widerlegen, auch nicht beweisen. Im Cod. Egberti, Kraus, Taf. 46, wird Chr. von zwei Schergen, die rechts stehen, an die S. gezerrt, (doch so, daß nur die Arme über die S. kommen, während der bekleidete Körper links neben der S. bleibt), zwei andere Schergen schlagen von links auf den Herrn ein, Pilatus steht links, erhebt die Hand und deutet auf Chr. hin; genau so sehen wir die Szene auf den Bronzet. in Benevent (ohne Pilatus, Venturi III, Fig. 649), die, so sehr sie byzant. Gepräge tragen, doch von abendl. Motiven durchsetzt sind; wir können aus ihnen also keine Schlüsse auf die Herkunft des Typus ziehen. Im Malerbuch allerdings heißt es „rücklings an eine S. gebunden“. Der Schluß „und zwei Soldaten halten ihn“ (Schäfer § 296) deutet auf den Typus der Bronzet. Da das Malerbuch aber viel jünger ist, als man früher annahm, kann man es als Beweismittel kaum benutzen. Der goldene Paliotto im Münster zu Aachen bringt den Herrn vor der Säule, er wendet dem Beschauer den Rücken, Haupt- und Beinstellung im Profil; rechts und links zwei zuschlagende Schergen. (Bock, op. cit.) Die Man. biz. bringt den Herrn bald vor, bald hinter die S. Vor der S. auf Florenz, Uff. Nr. 3, das Stück byzantinisiert stark in den Bildtypen; — häufiger hinter der S., und zwar ohne Nebenpersonen auf dem Kruzif. in S. Gimignano, Pal. Pubbl. (aus Raummangel beide Schergen links), ferner Kruzif., Pisa, S. Martino; ebenda, Sta. Marta; Coppo in Pistoia; Kruzif.; in S. Michele in Lucca; Altenburg, Museum, Nr. 8, Schule Guidos; mit Nebenpersonen auf Florenz, Uff. Nr. 4: Pilatus (gekrönt) thront links vor einer Gebäudekulisse, sein Schwertträger steht hinter ihm; ohne den Knappen

auf dem Fresko in Sta. Maria ad Cryptas (Bertaux, Taf. 14); auf Florenz, Uff. Nr. 3 (vor der S.), stehen links zwei vornehme Männer, von denen der vorderste Pilatus sein wird; Giov. Pisano (Domk. Pisa) bringt den Herrn hinter die S. Die Duccioschule (Siena, Akad. Nr. 35, Tript.) hat den Herrn wieder vor der S., von links her kommen hier Maria und Johannes; Ugolino wiederholt den Typus D.'s (hinter der S.), Berlin, K. F. Mus. Nr. 1635A, ohne Nebenpersonen. — Pilatus ist auch im Norden während der Geisselung zuweilen anwesend, vergl. Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 141f. In den von diesem Gelehrten studierten Handschriften erscheint Chr. vor und hinter der S.; hinter der S. auch auf der franz. Federzeichnung im Schatz von Saint-Etienne in Auxerre (vergl. Maurice Prou, Deux dessins du XIIe siècle, Gaz. Archéol. Bd. XIII, 1887, pag. 138, Taf. 19). Ein wesentlicher Unterschied zwischen byzant. und abendl. Darstellung läßt sich nicht ausmachen.

Dornenkrönung, Taf. 34

Die Kruzif. z. B. San Gimignano, Pal. Pubbl., zeigen Chr. erhöht sitzend mit der Spottkrone; er hat die Augen verbunden, rechts und links Männer, die mit Stöcken auf sein Haupt schlagen. Rechts bläst ein Mann mit einem Horn den Gequälten an, ein anderer kniet links unten und tut ebenso. Gewöhnlich kniet auf jeder Seite ein Knecht und betet Chr. an. (I) Ähnlich auf den Kruzif. in Pisa, Sta. Marta und in Florenz, Uff. Nr. 4. Außerdem hat die Man. biz. einen Typus, der am besten mit der Bezeichnung „Chr. wird geschlagen" belegt wird. Der Herr steht, die Augen verbunden, ohne Krone, die Männer rechts und links schlagen auf sein Haupt; auch die beiden Knieenden kommen hier vor. (II) So in St. Angelo in Formis, in Pisa, S. Martino, Kruzif., ebenda Mus. Civ. Sala II, Nr. 15. Dieser zweite Typ scheint der ältere zu sein, abgeleitet von der Spottkrönung der byz. Kunst. Auf den Bronzetüren in Benevent steht Chr. aufrecht, bekleidet mit der langen, königl. Chlamys, die Spottkrone auf dem Haupt, den Stab in der Rechten. Zwei Männer vorn leisten, halb kniend, die Adoration, zwei stehen hinter ihnen, und spotten mit lebhaften Bewegungen. (Venturi III, Fig. 650; V. irrt, wenn er, pag. 703, von der Dornenkrone spricht, Chr. trägt hier die Spottkrone). Derselbe Typus unter den Mosaiken in S. Marco zu Venedig; daß Chr. dort mit der Dornenkrone auftritt, muß auf ein abendländ. Vorbild zurückgeführt werden. (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 86). — Nach dem heilg. Text haben wir zu scheiden zwischen: der Verspottung, dem „Weissage uns, Christe"=A, [bei Matth. XXVI, 67f, Marc. XIV, 65, Luk. XXII, 63ff,] und der Dornenkrönung=B, [bei Matth. XXVII, 27ff, Marc. XV, 17ff, Joh. XIX.]. Die Darstellung I der Kruzifixe — der Herr sitzend — vermischt also A und B, während die byz. Kunst, wie in Benevent, nur B dargestellt zu haben scheint. II ist ikonographisch von B

hergeleitet. D. benutzt dieses Schema für die Verspottung (Taf. 31), die Krone fehlt, die verbundenen Augen konnte er I entnehmen. Bei I möchte das Sitzen des Herrn einem abendländ. Vorbilde entlehnt sein, was schon im Beginn des Dugento oder noch früher geschehen sein könnte; die kniend Adorierenden wären aus dem byz. Typus erhalten geblieben, ebenso die Spottkrone; die verbundenen Augen bezeugen, daß hier die Verspottung mit der Krönung verschmolzen wurde. Schon auf dem goldenen Paliotto in Aachen (IX. Jahrh.?) sitzt Christus in der Mitte, frontal, ohne Dornenkrone; ein Mann links adoriert, ein zweiter vor diesem leistet die Proskynese, ein dritter rechts schlägt Chr. auf's Haupt (Bock, op. cit.) Diesen Typus der Man. biz. hat noch Giov. Pisano auf der Domkanzel in Pisa, auch hier sind dem Herrn die Augen verbunden, er trägt einen Kranz, der wohl die Dornenkrone darstellen soll. (Die Feststellung ist wichtig, daß G. Pisano seine ikonogr. Typen zum guten Teil der Man. biz. schuldet). D. konnte I ziemlich unverändert benutzen, er gibt dem Herrn statt der Spottkrone die Dornenkrone und läßt ihn schon bei A, wie es der Text will, mit verbundenen Augen auftreten. Dem Schema I fügt D. den stehend mit großer Gebärde das Ecce homo aussprechenden Pilatus hinzu (nach Joh.). Auch in älteren Darstellungen ist der Prokurator zuweilen anwesend. Das bereicherte und modifizierte Schema I der Man. biz. setzt D. in den Zug seiner Auffassung der Passionsgeschichte hinein. — Das Malerbuch nennt bei der Verspottung (ὁ ἐμπαίγμος) die Dornenkrone (Schäfer § 297), beschreibt etwa die Auffassung von S. Marco; auch hier müssen wir eine späte Aufnahme abendländ. Züge vermuten.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 153; Haseloff, Thür.-sächs. Malersch., pag. 142.

Handwaschung, Taf. 35

Schon auf den Sarkophagen; in S. Apoll. N. in Ravenna sitzt Pilatus rechts und hält seine Hände über einer Schale, die ihm ein Diener von rechts her reicht; links Chr. von Soldaten und Juden begleitet. In St. Urbano alla Caffarella sitzt Pilatus, und die Geißelung wird mit der Handwaschung verknüpft. Häufiger wird die Handwaschung mit der Kreuztragung verbunden. So z. B. in St. Angelo in Formis; Pilatus sitzt links, ein Diener steht vor ihm, hält eine Schale und gießt dem Prokurator Wasser über die Hände. Aus einem Fenster in dem Hause hinter Pilatus blickt der Kopf der Frau des Landpflegers, die zu ihrem Gatten spricht; rechts trägt Simon das Kreuz, Chr. ist dahinter, begleitet von einer großen Schar. Auch auf den Bronzetüren in Benevent findet man die Handwaschung auf der Tafel neben der Geißelung, wie in St. Urbano; Pilatus stehend, ein Diener kommt von links, hält in der Linken die Schale und gießt aus einem Kruge Wasser

über die Hände des Landpflegers. (Venturi III, Fig. 649). Auf Tafelbildern der Man. biz. fand ich die Szene nicht.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 153f; Roh. de Fleury, L'Evangile, Taf. 83, 84, 86.

Kreuztragung, Taf. 35

Die Man. biz. hat zwei Auffassungen: Chr. schleppt das Kreuz selbst, (Florenz, Uff. Nr. 4), Nikodemus und zwei andere schreiten voran, N. trägt das Körbchen mit Hammer und Nägeln; mehrere Männer folgen. Oder: (Florenz, Uff. Nr. 3, Suppd.) Simon trägt das Kreuz nach rechts hin voran, ihm folgen zwei Männer, der letzte blickt zu Chr. zurück, hat ihn an der Hand gefaßt und zieht ihn vorwärts; Chr., etwa in der Mitte, wendet sich zu zwei Männern zurück, der erste von ihnen trägt das Körbchen (also Nikodemus); ganz links sieht man eine Frau (?), wohl Maria, das Bild ist an dieser Stelle fast ganz zerstört. — Schon in S. Apoll. N. in Ravenna trägt Simon das Kreuz voran; so auch in byzant. Bildern, wo aber Chr. zuweilen selbst das Marterholz schleppt. Im Cod. Egberti hat es Simon auf der Schulter (Kraus, Taf. 49); in der deutschen Miniatur des 13. Jahrh. erscheint dann der Zug, daß Maria und andre heilige Frauen dem Herrn die Last des Kreuzes zu erleichtern suchen. (Haseloff, Thür.-sächs. Malersch., Taf. 16). H. bemerkt, daß auch in der franz.-engl. Miniatur und in franz. Glasgemälden das Motiv vorkomme. Demnach sind die Frauen doch wohl im Norden in diese Szene eingeführt worden, auf byzant. Darstellungen finde ich sie nicht. Sie fehlen in S. Angelo, desgl. in Benevent (Venturi III, Fig. 651), wo Simon mit dem Kreuz vorangeht; ein Knecht zieht Chr. an der Hand vorwärts, ein andrer treibt von hinten, indem er die Hand auf den Rücken des Herrn legt. Die Man. biz. bringt die Frauen, wie es jedenfalls das Kruzif. in Pisa, S. Martino, beweist. Nikodemus voran mit dem Körbchen (Bildbeschreibung von l. n. r.), dann Chr. etwa in der Mitte, er trägt das Kreuz selbst und wendet sich nicht um; hinter ihm ein Mann, der die drei nachfolgenden klagenden Frauen offenbar beschimpft. Auch das Kruzif. in S. Frediano in Pisa hat die Kreuztragung; einzelne Motive zu erkennen war unmöglich. — D. nimmt also die Grundzüge der Man. biz. auf, hält sich zugleich eng an den Text. Die Beschreibung im Malerbuch (Schäfer § 298) entspricht einem späten abendl. Typus.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 153f; Haseloff, Thür.-sächs. Malersch., pag. 142f; Vöge, Dtsche Malersch., passim.; Roh. de Fleury, L'Évangile, Tafel. 35, 36.

Kreuzigung, Taf. 36

Dem Bilde D.'s muß ein ikonogr. Muster zu Grunde liegen, das sich, wie es scheint, im Laufe des Dugento in Italien entwickelt hat. Aubert (Cimabuefrage, pag. 36) hat zuerst auf die Verwandtschaft des ikonogr.

Typus bei N. Pisano, dem sog. Cimabue, und D. hingewiesen. Hier liegt weniger eine persönliche Schöpfung, als eine „gemeinsame ikonogr. Quelle“ vor, deren Prototyp uns verloren ist. — Die folgenden Bemerkungen können nur kurz sein und wollen auch für das ital. Dugento das umfangreiche und schwierige Thema nur flüchtig umreißen. — Das Abendland stellt etwa bis 11. Jahrh. Chr. in der Regel mit offenen Augen, gerade am Kreuze hängend dar (Italien bis ins 14. Jahrh.). (4 Nägel). Im Italien des 12. und 13. Jahrh. scheint das byzant. Vorbild, das die Kreuzigung ebenso bringt, wiederum fruchtbar geworden zu sein. Chr. gerade am Kreuz, mit offenen Augen, rechts Joh., links Maria, emporschauend; oben klagende Engel. Als Beischrift findet sich das: *ἰδὲ ὁ υἱός σου, ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου.* Es ist also ein ganz bestimmter Augenblick festgehalten, der Herr lebt noch, deshalb hat er die Augen offen. Seit dem 11. Jahrh. stellt man ihn im Osten dann tot dar, Maria und Joh. klagen lauter, desgl. die Engel, Stephaton und Longinus finden sich ein. Das Haupt Chr. sinkt auf die Schulter, der Leib erhält das Ausgebogene, das im 13. Jahrh. immer schärfer hervorgehoben wird. Einen Typus dieser Art zeigen: das Wachsmosaik in Berlin (13. Jahrh., K.-Fr. Mus.), eine Kreuzigung im Privatb. in Georgien (12. Jahrh., Kondakoff, Byzant. Emails, pag. 181, Abb. 53) und die Kreuzigung der Sammlg. Botkin (11. Jahrh., Kondakoff, loc. cit. pag. 183). Diesen Typus hat Italien aufgenommen. Die ohnmächtig zusammensinkende Maria entstammt dem Osten, wir kennen ihre Gestalt auch aus der Man. biz., und finden sie ebenso auf dem byzant. Specksteinrelief in Berlin (K. Fr. Mus.). Auf der Erztür des Bonanus in Pisa ist dann auch Longinus da, wie er mit geknicktem Arm und gestrecktem Zeigefinger zu Chr. hinaufdeutet. — Unser Dugentotyp. ist figurenreicher. Maria wird von mehreren Frauen begleitet, sie stützen die Wankende, vor ihr Joh. klagend; auf der rechten Seite Stephaton und Longinus nebst mehreren furchtsam zusammenknickenden Männern. Während die älteren Beispiele noch nicht den pathetisch zum Kreuz emporweisenden Hauptmann haben, tritt er mit dieser typischen Bewegung des langgestreckten Armes im ital. Dugento auf; (auch in der sienesischen Man. biz.: Siena, Akad. Nr. 11, Guido-Schule. Andere Einzelheiten des Bildes sind mir nicht mehr im Gedächtnis). — Es kann wohl einem Zweifel nicht unterliegen, daß dieser Dugentotyp auf byzant. Vorlagen fußt und von den Pisani, besonders von Niccolò, weitergebildet worden ist. N. hat in Pisa die Grundzüge der Komposition ziemlich klar, links die ohnmächtige Maria mit den Frauen und Joh., rechts der Hauptmann und Stephaton; der alte Jude wendet sich schon um zu fliehen, greift voll Furcht mit seiner breiten Hand in den wallenden Bart. (Ecclesia und Synagoge sind auf abendländische Einführung zurückzuleiten; sie können hier fortbleiben, da D. auf jede Allegorie verzichtet.) Auf dem Fresko in Assisi (Oberk., linkes Querschiff) ist Maria noch nicht ohnmächtig (Aubert,

Taf. 27), aber Joh. hält doch ihre Hand; Magdalena reißt ausschreitend die Arme in der alten Klagegebärde zu Chr. empor; viele Frauen bei der linken Gruppe. Rechts vorn der Hauptmann (mit Nimbus), er weist zum Kreuz empor; hinter und über ihm ein Bärtiger mit der gleichen, starken Gebärde, weiter nach links zwei alte Juden in Kopftüchern (Hohepriester?). Der vordere hat die Hand im Bart und wendet sich eben ab; als Hintergrund eine dichtgedrängte Gruppe von Männern, alten und jungen. Der Körper Chr. nach byzant. Auffassung; ein Engel fängt das herausspritzende Blut der Seitenwunde auf. Über dem Kreuz und zu den Seiten laut klagende Engel. Auf der Domkanzel in Siena im wesentlichen die gleiche Komposition wie in Pisa, nur leidenschaftlicher, erregter, was mit der Beteiligung Giov. zusammenhängen mag. Furchtsam weggeduckt deutet der Hauptmann zum Kreuz empor; drei alte Männer (zwei im Kopftuch) sinken ängstlich zusammen, scheinen sich zur Flucht zu wenden. Es ist der Augenblick dargestellt, da der Vorhang im Tempel zerriß und furchtbare Zeichen geschahen. In St. Andrea in Pistoia hat Giov. Pisano den seelischen Gehalt der Szene noch mehr vertieft, ganz mit seiner leidenschaftlichen Erregtheit erfüllt, G. bleibt aber durchaus im Rahmen des Dugentotypus. Erst auf der Pisaner Domkanzel bricht der Trecentotyp durch, der Hauptmann zu Pferde, das Brechen der Beine etc. — D.'s Kreuzigung ist ganz der Dugentotypus. Ich wage nicht zu behaupten, daß er sich an die Domkanzel in Siena angelehnt haben müsse, gelernt hat er sicher von ihr. Im allgemeinen beobachtet man, daß ikonogr. Typen verhältnismäßig schwer aus einem Kunstgebiet ins andere übergehen, also hier aus der Plastik in die Malerei. Ich glaube sicher, daß die Man. biz., ihre Tafel- und Freskomalerei, einen ikonogr. Typus für sich besaß, — besonders bestärkt mich darin die pathetische Gebärde des Hauptmanns, die noch 1311 bei Giov. Pis. nicht ganz durchgedrungen ist (technische Rücksichten mögen bei dem Bildhauer mitgesprochen haben); ja es wäre nicht unmöglich, daß Niccolò von der Malerei der Man. biz. gelernt haben könnte. — Für die ohnmächtige Maria in der franz. Elfenbeinplastik des 13. und 14. Jahrh. vergl. die Stücke in Berlin, K.-Fr. Mus., Vöge, Katal. Nr. 109 (Taf. 28); 116 (Taf. 29); 90, 98, 102, 103 (Taf. 30); Molinier, op. cit. pag. 191, Abb. Tript. aus der Smlg. Spitzer etc. — Im Einzelnen brauche ich auf D.'s Kreuzigung nicht einzugehen; es sei nur hervorgehoben, daß eine oder mehrere alte Frauen sich auf den genannten Beispielen finden, daß D. demnach auch hier aus der Tradition schöpfen konnte. Vergl. noch oben pag. 36. Nebenbei sei bemerkt, daß die byzant. ἀνάβασις ἐπὶ σταυροῦ auch auf Bildern der Man. biz. vorkommt.

Die Literatur ist zu reich, als daß sie hier angeführt werden könnte; bei Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, Bd. II, 1. Teil, pag. 310 ist das Wichtigste verzeichnet. Von neueren Arbeiten nenne ich Schönermarck, der Kruzifixus in der bildenden Kunst, Straß-

burg 1908. Ferner Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 143—152, auch Vöge, Dtsch. Malerschule und Dobbert, Byzant. Frage, pag. 154ff.

Kreuzabnahme, Taf. 38

Byzant. Schema. Häufig auf den Kruzif. der Man. biz., die aber verschiedene Darstellungen kennen. Den meisten gemeinsam Nikodemus, der mit einer großen Zange die Nägel aus den Füßen Chr. zieht, Joseph, der den Leichnam um den Leib hält und vor dem Herabgleiten bewahrt, die klagenden Frauen. In Pisa (Kruzif. S. Martino) ist Chr. linker Arm noch angeheftet, ebenso die Füße (also 3 Nägel). Maria küßt die Rechte des Herrn, Jos. und Nik. wie üblich, Joh. klagend. Da gibt es byzant. Beispiele: Evang. Nr. 74, Paris, Bibl. Nat. (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 91), Jos. steht hier auf einem Schemel und hält den Leichnam umfaßt, Nik., rechts auf der Leiter, zieht den Nagel aus der Linken des Herrn; derselbe Typus, nur geringe Veränderungen, im Gebetbuch der heilig. Elisabeth, Cividale, Museum (Haseloff, Abb. 45), ferner ein Elfenbein in Paris, aus der Smlg. Spitzer. (Venturi II, Fig. 442). Häufiger oder fast immer beide Hände schon gelöst (also 2 Nägel). Jos. und Nik. wie oben, Maria küßt die Rechte des Herrn, Joh. die Linke. So z. B. auf der Kreuzabnahme des N. Pisano an S. Martino in Lucca, in Florenz, Uff. Nr. 4 und ebenda Akad. Magdalena (Venturi V, Fig. 81); ähnlich auf Coppos Kruzif. in Pistoia. Diesen Typus, ohne die Leiter, Nik., links, fängt den Oberkörper Chr. auf, hat auch die franz. Elfenbeinplastik des 14. Jahrh., vergl. Stücke im Berliner K.-Fr. Mus. (Vöge, Katalog Nr. 117, Taf. 29, 14. Jahrh. u. Nr. 110, Taf. 31, 14. Jahrh.). Ein dritter Typus: Maria küßt des Herrn herabhängendes Haupt, Jos., Nik., Joh. wie sonst, z. B. Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr. 19, Kruzif., ähnlich Bologna, Pinak. Nr. 316, Tafelbild (4 Szenen d. hlg. Gesch.: Geburt, Chr. besteigt das Kreuz, Abnahme und Grablegung). Das gleiche ikonogr. Schema auch in Perugia, Sala I, Nr. 7, ferner ebenda Nr. 1 Franz zw. Grablegung und Kreuzabnahme. Als byzant. Beispiel vergl. das Specksteinrelief in Berlin, K.-Fr. Museum (12. Jahrh.). D. verwendet diesen Typus. Auf dem Kruzif. in Sta. Marta in Pisa steht Maria auf einem vierbeinigen Schemel (der Schemel ist uns ja nicht unbekannt), um das Haupt des Sohnes küssen zu können, Jos. ohne Leiter auf dem Suppd. stehend. Die Man. biz. kennt noch einen 4. Typus: Florenz, Uff. Nr. 3, Kruzif., er stammt auch aus Byzanz und kehrt auf den Türen in Ravello wieder (Bertaux, Taf. 18). Als weiteres byzant. Beispiel vergl. das Reliquiar im Domschatz zu Gran, Gaz. Archéol. Bd. XII, 1887, pag. 245. M. E. Molinier, Le réliquiaire de la vraie Croix au trésor de Gran. Taf. 32, gute Abb.

Über den frühen abendl. Typus s. Cod. Egberti, Kraus, Taf. 41; Vöge, Dtsche. Malersch. passim.; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 153f.

Grablegung, Taf. 37

Wir müssen für die byzantin. Kunst zwischen Beweinung und Grablegung scheiden, so hat es auch das Malerbuch (Schäfer §§ 303 u. 304). Im Greg. v. Naz., Paris, Bibl. Nat. Ms. gr. 510, Omont, Taf. 21, wird der gewickelte Leichnam zu Grabe getragen, Nikodemus und Joseph tragen den Leichnam, sie sind nach dem Alter charakterisiert wie bei D., (das Grab wie auf der Lazaruserweckung). Auf andern Darstellungen wird er ins Grab gelegt; es wird dann nichts weiter als das In-den-Sarkophag-Betten ausgedrückt, zwischen den beiden Szenen liegt die Beweinung. Der Herr soll eben in den Sarkophag hinabgelassen werden, da übermannt es Maria, sie schmiegt ihr Haupt an das seine; die anderen klagen laut. Das Malerbuch läßt die Szene unter dem Kreuz vor sich gehen, Maria hat den Leichnam auf den Knien. Erst später verschmilzt man die Beweinung unter dem Kreuz mit der Beweinung am Sarkophag, diese wird dann mit der Grablegung verbunden. Der Typus der Man. biz. ist also ein Mischprodukt. Als Beispiel der Grabtragung wurde Greg. v. Naz. genannt; für die Man. biz. vergl. Florenz, Uff. Nr. 4, Kruzif., die Grablegung geht unter einem Kuppelbau vor sich; in Benevent, Bronzet., (Venturi III, Fig. 651), in St. Angelo in Formis haben wir die byz. Redaktion der Szene, auf dem Kruzif. Pisa Mus. Civ. Sala II, Nr. 19 die gleiche (Venturi V, Fig. 10); auch hier ist der Leichnam gewickelt, das Klagemotiv klingt stärker an. In den Fresken in Sta. Maria ad Cryptas bei Fossa fehlt die Kuppel, die 3 Frauen zerreißen sich die Gewänder, so daß man die nackte Brust sieht, Bertaux I, Taf. 14. Die eigentliche Beweinung nach byz. Art auch in der Man. biz. und zwar auf demselben Kruzifix über der Grablegung, hier die klagenden Engel, (Venturi, Storia V, Fig. 9). Der Hortus deliciarum (Straub, Taf. 39) arbeitet unmittelbar nach einem byz. Vorbild, sogar die charakteristische Matratze fehlt nicht, wie sie uns in dem Evangeliar im Vatikan (Cod. pal. grec. Nr. 1156) begegnet, Roh. de Fleury, La Ste. Vierge, Taf. 50. Ein frühes Stadium der Mischung zeigt Florenz, Uff. Nr. 3, Kruzif.; hier geht unter dem Kuppelbau die Grablegung vor sich, auch hier ist der Leichnam gewickelt, und Maria hat sich fast auf den toten Sohn geworfen; für unsern Typus vergl. das Silberrelief im Vatikan, Roh. de Fleury, La Ste. Vierge, Taf. 50. Auf einer Miniatur der Bibl. Com. zu Modena sitzt Maria auf dem Rande des leeren Sarkophages und hält den Leichnam in ihren Armen (Venturi III). Die Man. biz. hat die Mischung dann weiter geführt, der Sarkophag ist da, statt der Kuppel findet sich eine Bergkulisse, das Motiv des Bettens ist oft kaum mehr erkennbar, dafür ist die Klage um so lauter, die hochgeworfenen Arme der Magdalena (ein sehr altes Motiv) zeigen dies, und immer schmiegt Maria ihr Haupt wie küssend an das des Sohnes; die jammernden Engel werden gewöhnlich von der Beweinung herübergenommen. Als Vorbild der sienes. Man. biz. vergl. Siena Ak.

Nr. 13; auch hier die hochgeworfenen Arme, Maria umfaßt des Herrn Haupt und schmiegt ihre Wange an die seine, neben ihr betten Johannes und Joseph, über den Sarkophag gebeugt, den Leichnam, Nikod. kommt klagend von rechts herzu. Am Kopfende des Sarkophages drei weinende Frauen; die vordere sitzend, die andre hinter ihr stehend, sich das Haar raufend oder die Hände ringend, die dritte neben dieser mit hochgeworfenen Armen klagend. Hintergrund: Felsental mit Bäumen. Auf Florenz, Uff. Nr. 3, fehlt die leidenschaftliche Bewegung der Klagenden, sie hat die Hand schmerzvoll über den Mund gelegt. Ähnlich dem beschriebenen Typ der Guidoschule: S. Gimignano, Pal. Pubbl. Kruzif.; nicht die hochgeworfenen Arme bei Magdalena, sondern Raufen der Haare, Kratzen der Wangen; Hintergrund Felskulissen. Auf Coppos Kruzif. in Pistoia zerreißt sich Magdal. das Gewand. In Pisa, S. Martino, Hintergrund säulengetragene Architektur, (Rest der Grablegung), Maria wie im Bilde der Guido-Schule, Magdal. mit hochgeworfenen Armen, die Männer zu Häupten und zu Füßen des Sarkophages stehend, (nicht immer sind die Arme ganz hochgestreckt, oft nur bis zur Schulterhöhe erhoben, Handflächen nach außen). Die Grablegung auf dem Tript. bei Msgr. Marzolini in Perugia ungefähr mit den Hauptmerkmalen der Man. biz. Chr. liegt hier auf einem Sarkophag (?), dessen Oberfläche wie Kopfsteinpflaster aussieht; übrigens ein interessanter Hinweis auf das Vorbild, es muß ein Elfenbeinwerk oder überhaupt ein Relief gewesen sein. Vergl. z. B. das Gebet in Gethsemane, Elfenbeinrelief, Bologna, Mus. Civ. (Venturi II, Fig. 484), die eigentümliche Stilisierung des Felsbodens; der Künstler des Tript. hat ein ähnliches Muster ins Malerische übertragen. Vergl. auch das angef. Fresko in Sta. Maria ad Cryptas. — D. hat also offenbar das Vorbild der Man. biz. übernommen, das in der Art wie Joh. und Jos. einander zugewendet den Leichnam halten, schon abendländische Einwirkung erfahren hatte, vergl. eben Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr. 19 (Venturi V, Fig. 10). Jedenfalls steht D. den byzant. Mustern bedeutend ferner als etwa die Guido-Schule. Vergl. noch das Specksteinrelief in Berlin (K.-Fr. Mus.) und die Szene unter den Mosaiken der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 156f; Haseloff, Thüring.-sächs. Malerschule, pag. 155f.

Die drei Marien am Grabe, Taf. 37

Byzant. Schema. Die Szene vielfach auf den Kruzifixen. Magd. fast stets in zinnoberroter Palla als Führerin der Frauen. Sehr häufig in der sienesischen Miniatur der Zeit. Bei D. fehlen die schlafenden Krieger, die Kruzif. der Man. biz. bringen sie. Im Malerbuch (Schäfer, § 308) werden sie nicht erwähnt; im Norden findet man sie regelmäßig, auch in der sienes. Miniatur. Die Krieger sind ein abendl. Zug, in echt-byzant. Darstellungen fehlen sie. Das Malerbuch (Schäfer, § 307) erwähnt ihrer

bei der Auferstehung; die hier beschriebene Szene trägt jedoch alle Züge der abendl. Auffassung.

Christus in der Vorhölle, Taf. 39

Als Lösung der Man. biz. vergl. Florenz, Uff. Nr. 3, Kruzif. der Man. biz., und Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr. 19, unter dem Suppd. In S. Angelo in Formis (nördl. Hochwand des Mittelschiffs), F. X. Kraus, Jhrb. d. Kgl. Pr. Kstsmlg. 1893, genau die gleiche Haltung Christi, wie er den Adam am Arme emporzieht, der Vorläufer steht dort dicht neben David, bei D. erst in zweiter Reihe. Für die abendl. Kunst ist das Höllenfeuer, später der Höllenrachen charakteristisch. — Die genannte Szene auf dem Kruzif. der Uff. Nr. 3 ist eine Wiederholung der typ. byzant. *ἀνάστασις*, Chr., nach rechts gewendet, ergreift Adam am Arm, während links von ihm die Könige stehen; so z. B. auf dem Wachsmosaik der Domopera zu Florenz, im Physiologus (Strzygowski, pag. 87), auf den Bronzetüren in Ravello (Bertaux, Taf. 18), auf den Bronzetüren in Benevent (Venturi III, Fig. 652), auf dem Kruzif. in Pisa im Mus. Civ. Sala II, Nr. 19, so, aber im Gegensinne, auf der Tür des Bonanus in Pisa; daneben gibt es einen anderen, späteren Typus, wo Chr., nach rechts ausschreitend, den Adam hinter sich her aus dem Schlunde links emporzieht, die Könige stehen dann rechts, z. B. auf dem Berliner Elfenbeinschnitzwerk (Vöge, Katalog Nr. 15, Taf. 8), die rechte Seite ist verloren; links Adam, Eva, der Vorläufer etc., auf dem Specksteinrelief in Berlin od. auf dem silbernen, mit Emaille geschmückten Deckel eines Evangeliars in der Bibl. Comm. zu Siena, siehe über das Stück Kondakoff, Byz. Emails, pag. 202 (Abb. bei Labarte, Histoire des Arts industr., Album, Taf. 101); vergl. auch die Exultetrollen in Salerno, Gaeta und Capua (Venturi III, Fig. 676 ff.). In S. Angelo steht Chr. allein links, während die andern rechts innerhalb der Höhle sich finden, so auch auf der Holztür des Domes in Spalato (1214). D. übernahm also einen schon ausgebildeten Typus; er konnte sich auch an einen andern der Man. biz. anlehnen, der ganz nach diesem Schema komponiert ist, ich meine die Szene zur Seite des thrond. Johannes in Siena (Akad. Nr. 14), wo Joh. in der Vorhölle die nahe Herabkunft Christi verkündet.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 157ff; Strzygowski, Physiologus, pag. 57, 82, 87, 152; Vöge, Dtsch. Malerschule, pag. 267; Haseloff, Thür.-sächs. Malerschule, pag. 158ff; Wulff, Stilbildung, pag. 101.

Noli me tangere, Taf. 40

Byzant. Schema, wenn auch die Proskynese schon gemildert ist. Vergl. Florenz, Ak., Man. biz., Magdalena etc.

Der Gang nach Emmaus, Taf. 39

Gewöhnlich stellt die byzant. Kunst das Mahl in Emmaus dar, aber schon in S. Apollinare N. in Ravenna geht Chr. zwischen den beiden Jüngern, von denen der vordere auf das Tor der Stadt hindeutet. (Das Bild entwickelt sich nach links hin; Ricci, Fig. 81.) Auf dem Elfenbeindeckel des Metzer Evang. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 9390 (Roh. de Fleury, L'Évangile, Taf. 95) sieht man rechts das Stadtbild mit Mauer und Tor, ganz links hat sich Chr. schon zum Gehen gewendet, auf die Jünger zurückblickend, die zwischen ihm und dem Stadtbild stehen; der Chr. am nächsten ist, deutet mit der Hand auf die Stadt zurück, der zweite legt vorgebeugten Hauptes die Rechte auf des anderen Schulter. Hier ist schon der ganze Stimmungsgehalt wie bei D. da. Im Cod. Egberti (Kraus, Taf. 53): Der Herr zwischen beiden Jüngern, sich zu Kleophas zurückwendend, ähnlich wie in Ravenna; das Stadtbild fehlt, die Szene nach rechts entwickelt. Ebenso in St. Angelo in Formis, Chr. ist hier als Wanderer charakterisiert, er trägt die Tasche, den Stab (?) und eine Art Reisehut; der erste Jünger spricht, zu Chr. zurückgewendet, die Stadt fehlt. Ähnlich auf den Tafelbildern der Man. biz., z. B. Pisa, Mus. Civ. Sala II, Nr. 15 (Venturi V, Fig. 12), Chr. mit Stab und Pilgertasche, desgleichen ebenda Sala II, Nr. 19. Soweit man urteilen kann, geht D.'s Darstellung auf ein byzantinis. Vorbild zurück. Dobbert führt byzant. Miniaturen dieser Szene an; im Abendland ist sie selten, in den von Vöge und Haseloff untersuchten Codices kommt sie nicht vor.

Dobbert, Byzant. Frage, pag. 158.

Erscheinungen des Auferstandenen, Legende vom Tode Mariae, Taf. 41, 42, 49

Schon in der Kreuzabnahme und der Grablegung (Taf. 37) sahen wir Schülerhände beteiligt, das gilt in noch viel höherem Grade für die Bildchen des Aufsatzes. An der Marienlegende scheint D. anfangs noch persönlich mitgearbeitet zu haben, später sind die Tafeln offenbar ganz den Schülern überlassen geblieben. Die Erscheinungen des Auferstandenen stehen an Qualtät so sehr hinter D.'s eigenhändigen Arbeiten zurück, daß sie allesamt der Werkstatt zugewiesen werden müssen. — Es würde nützlich sein, die ikonographische Untersuchung trotzdem auf diese Bilder auszudehnen, doch würde sich etwas Neues kaum ergeben. Die Marienlegende ist bekanntlich östlichen Ursprungs, Jacopo da Voragine hat sie von dorther seiner „Legenda aurea" einverleibt. Auch ikonographisch erkennt man leicht, daß für die Auffassung und Wiedergabe der einzelnen Szenen byzantinis. Vorlagen maßgebend gewesen sind. Ein Gleiches gilt für die Erscheinungen des Auferstandenen; besonders die wiederholt angeführten

Kruzifixe bieten hier Material zum Vergleich, aber auch byzant. und andere byzantinis. Werke (Salerno, Benevent etc.). Die bis zum Gang nach Emmaus fortgeführte ikonographische Untersuchung genügt, um daraus Zuverlässiges abzuleiten.

Ergebnis

Die im Voraufgehenden versuchte ikonographische Durchforschung der Tafeln D.'s bestätigt, was wir aus der stilistischen Untersuchung erkannt hatten. Auch ikonographisch ist die Man. biz. mit ihrem Typenvorrat die Grundlage für seine Kunst. Die Man. biz. erwies sich an sich schon als ein Mischprodukt aus Byzantinischem und Abendländischem. Darum ist es von vornherein nur natürlich, daß wir D.'s Bilder stark mit abendländischen Bestandteilen durchsetzt finden, und zwar wesentlich stärker, als wir es an der Man. biz. beobachteten. Diese Feststellung schließt es aus, daß D. nach echt byzant. Vorbildern gearbeitet haben könnte, denn es ist nirgends möglich, aus seinen Bildern unmittelbar auf ein byzant. Muster zu schließen. Selbst jene Szenen, die ganz byzant. anmuten, sehen nur deshalb so aus, weil ihnen die Man. biz. keine neuen Züge hinzugefügt hatte, nicht aber weil D. ein echt byzant. Vorbild nachschrieb. Unserm Künstler waren Muster zur Hand, die bald mehr, bald weniger byzantinisierten, dementsprechend ist der byzant. Einschlag bald stärker, bald schwächer. Wohl gemerkt, die abendl. Elemente im Typenvorrat der Man. biz. sind etwa keine nordisch-gotischen Bestandteile. Die Aufnahme der allgemein-abendl. Züge ist schon im 12. Jahrh. in vollem Gange, verstärkt sich im 13. Jahrh. und verschmilzt dabei von neuem mit wiederholt eindringenden byzant. Typen. Wenn ich gesagt habe, daß D.'s Ikonographie vielerlei Abendländisches enthält, so ist das eine Selbstverständlichkeit. Wer die Entwicklung der ital. Dugentomalerei kennt, wird gegen Ende des 13. Jahrh. eine unmittelbare Wirkung der byzant. Kunst kaum mehr für möglich halten. Selbst die Kuppelmosaiken im Baptisterium zu Florenz, bei denen in später Zeit die byzant. Komponente noch so stark ist, stehen auf dem Boden der Man. biz. Erst gegen Ende des Dugento fängt die Gotik an, Einfluß zu üben. Sie begegnet der sinkenden Man. biz. und der aufstrebenden ital. Malerei. Nur an wenigen Stellen konnten wir ikonographisch ihre Wirkung auf D. feststellen, wir wurden dabei immer wieder auf gotische Elfenbeinwerke gewiesen; Spuren gotischer Miniatur nachzuweisen war nicht möglich. Die reiche Verwendung gotischer Architekturformen konnte am wenigsten dazu dienen. D. hat hier ganz offenbar an den damaligen Neubauten seiner Vaterstadt gelernt. — Die Maestà ist das Ergebnis einer fast hundertjährigen lokal-sienesischen Entwicklung. Wo wir Typen der sienesischen Man. biz. erhalten fanden, wurde der Zusammenhang mit diesen Vorbildern deutlich. Die Lebensarbeit D.'s ist im Großen

genommen durchaus einheitlich; wenn sie dennoch einem Mischprodukt ähnlich sieht, so teilt sie diese Eigenart mit der ganzen italienischen Kunst der Zeit. Auch die Pisani und Giotto gießen byzantinisierende ikonographische Typen in die neue antikische oder gotische Form. Was den Sienesen von ihnen scheidet und es möglich macht, die einzelnen Komponenten seiner Kunst schärfer zu trennen, das müssen wir der geringeren Kraft seiner künstlerischen Formungsfähigkeit zuschreiben.

III. Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Duccios und seines Kreises.

Die Zuschreibung der mit einem Stern bezeichneten Gemälde konnte ich leider (siehe Vorwort) nicht vor den Originalen nachprüfen. Wo ich von solchen Bildern im Text spreche, haben mir gute Photographien vorgelegen.

1. Duccio.

Siena.	Akademie Nr. 20. Madonna mit den drei Franziskanern.
Florenz.	Sta. Maria Novella. Mad. Rucellai 1285.
London.	National Galerie, Madonna. Triptychon.*
Rom.	Smlg. Stroganoff, Madonna.*
Perugia.	Pinakothek. Madonna.
Siena.	Akademie Nr. 28, Mad. mit Heiligen (nicht ganz eigenhändig).
„	Akademie Mr. 47, Mad. mit Heiligen (nicht ganz eigenhändig); aus Sta. Maria della Scala.
London.	Buckingham Palace, Kreuzigung. Triptychon (eigenhändig?)*
„	National Galerie, 2 Predellenstücke der Maestà.* (Rückseite). Heilung des Blinden. Verklärung.
„	Mr. Benson, 4 Predellenstücke der Maestà (Rückseite).* Versuchung auf dem Berge. Berufung des Petrus und Andreas. Christus und die Samariterin. Auferweckung des Lazarus.
Berlin.	Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1062. A. Predellenstück der Maestà, (Vorderseite). Geburt Christi mit Jesaias und Hesekiel.
Siena.	Domopera, Maestà. 1308—1311. Außer den angeführten Bildern alles, was von der Maestà erhalten ist.

Arbeiten der Werkstatt.

Crevole, Prov. Siena.	Sta. Cecilia, Madonna.*
Pisa.	Contessa Tadini Buoninsegni, Madonna.*
Siena.	Akademie Nr. 35, Triptychon.

Assisi. Smlg. Perkins, Kreuzigung, Triptychon.*
Petersburg. Fürst Gagarin, Kreuzigung.*
Siena. Akademie Madonna erw. 1906, siehe pag. 195 Note.
„ Confraternità della Madonna sotto le volte della Scala.
Triptychon, (nur die Flügel). Geißelung, Grablegung, Kreuzigung.
Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. III, 43.
Halbfigur eines Engels.
Siena. Palazzo Saracini, Nr. 1236.
Halbfigur eines Engels (Douglas).*
Massa Marittima, Kathedrale, Madonna.*
Colle di Val d'Elsa, Badia a Isola, Madonna.*
New York. Mr. Pierpont Morgan, Kreuzigung, Triptychon.*
Von Douglas als Duccio angeführt.

2. Meo da Siena (Bartolomeo di Guido Graziani?)

Siena und Perugia, hier 1319 urkundlich bezeugt, arbeitet noch 1333.

Florenz. Sta. Maria Maggiore, Madonnenkopf.
Perugia. San Lorenzo, linkes Seitenschiff, Triptychon.
Madonna zwischen den beiden Johannes (Halbfigur).
Abb. Rass. Sen. V, 1909, pag. 102.
„ Pinakothek, Sala I, Nr. 10, Mad. mit dem Kinde (Halbfigur).
Abb. Venturi V, Fig. 479, Rass. Sen. V, pag. 66.
„ Ebenda, Sala I, Nr. 14, Madonna und Heilige bez. (Hoc o) PUS PINXIT MEUS SENENSIS.
Abb. Venturi V, Fig. 477.
„ Ebenda, Sala I, Nr. 15, Zwei weibliche Heilige, wohl zu Nr. 14 gehörend.
„ Ebenda, Sala I, Nr. 23, 5teiliges Altarbild der Madonna zw. Jakobus M., Joh. B., Nikolaus und Joh. Ev.
„ Ebenda, Sala I, Nr. 31, Madonna (Halbfig.), Bruchstück, sehr zerstört.
Frankfurt a. M. Städelsches Museum, Nr. 3K und Nr. 3L, zwei Predellen:
3K, der thronende Christus, rechts und links von ihm je 6 Apostel in ganzer Figur.
3L, thronende Madonna, rechts und links von ihr je 6 Heilige in ganzer Figur. Datiert 1333 an der Thronstufe. Abb. Rass. Sen. V, pag. 103.

Dem Meo sehr nahe stehend.

Perugia. San Francesco al Prato. Krypta.*
Fresken. Sposalizio und Tod Mariae.
Abb. Rothes, Altumbrische Malerschulen, Straßburg 1908, Taf. 6.

Perugia. Pinakothek. Sala I, Nr. 5 u. 8.
Zwei doppelseitig bemalte Tafeln.
Nr. 5, San Lorenzo und Sant' Ercolano.
Nr. 6, Ein Bischof und der Apostel Petrus.
„ Ebenda, Nr. 16, Predella.
Die 12 Apostel in Halbfiguren.

3. Ugolino da Siena.

Siena und Florenz. Erwähnt 1317, angebl. Enkel des Guido Graziani.

Altar für Sta. Croce in Florenz, heute zerstreut, der größere Teil in englischem Privatbesitz. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Ed. Douglas. Der Altar war bezeichnet: UGOLINUS DE SENIS ME PINXIT. Stücke davon in

Berlin. Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 1635.
3 Teile der linken Seite. Paulus, Petrus, Joh. d. T.
„ Ebenda, Nr. 1635A u. 1635B, von der Predella.
Geißelung und Grablegung.
London. National-Galerie, von der Predella.*
Gefangennahme Christi, Kreuztragung.
Köln. Städt. Museum, Predella, Nr. 508.*
Segnender Christus mit Engeln und Heiligen.
Assisi. Smlg. Perkins,[1]) Kopf eines Heiligen (Joh. Ev.?).
Florenz. Museo dell'Opera di Sta. Croce, Nr. 8, dem U. nahesteh.
Madonna (Halbfig.) mit Heiligen und Engeln.
Siena. Akademie, Nr. 39 des Kat., Nr. 33 am Bilde selbst.
Madonna mit dem Kinde zw. Franziskus und Joh. Ev., Stephanus und Klara. Sehr feines Stück. (Perkins).[1])

Außerdem werden ihm zugeschrieben:

Paris. Louvre, Nr. 1665, Kruzifixus mit Joh. und der ohnmächtigen Maria.*
Siena. Akademie, Nr. 34, Kruzifix.*

4. Segna di Bonaventura.

Siena; arbeitet 1305—06 für die Biccherna, 1317 ein Bild für den Hochaltar der Kirche in Lecceto bei Siena, urkundlich erwähnt 1298—1326.

Castiglione Fiorentino, Collegiata. Thron. Madonna, bez. HOC OPUS PINXIT SEGNA SENENSIS.*
Siena. Akademie, Nr. 40, Mad. mit Heiligen, bez. SEGNA ME FECIT.
London. National-Galerie, Nr. 567, Großer Kruzifixus.*

[1]) Vergl. Perkins, Rass. Sen. IV, 1908, pag. 51.

Siena. Chiesa dei Servi, über dem Eingang zur Sakristei, Madonna.
„ San Francesco, Madonna.
„ Akademie, Nr. 588, ehemals Smlg. Giuggioli in Siena. Brogi, Nr. 14924.
„ Akademie, Nr. 45, Madonna, Schulbild.
Lucignano in Valdichiana, San Francesco, Madonna (Douglas).*
Florenz. Smlg. Loeser, Halbfig. der Magdalena, (Douglas[1]), Perkins[2]).*
„ Ebenda, Mad. mit dem Kinde, (Douglas[1]), Perkins[2]).*
Utrecht. Erzbischöfl. Mus., Mad. mit dem Kinde, (Perkins[2]).*
S. Gimignano. Mus. von Sta. Chiara, Thron. Mad. mit dem Kinde und Heiligen, sehr übermalt (Perkins[2]).*
Rom. Villa Lante, Smlg. Helbig, Mad. vor einem Throne stehend, rechte Hälfte einer Verkündigung (Cagnola[3]).*
Budapest. Galerie, Nr. 31, Halbfig. der Magdalena (Suida[4]).*
London. Mr. Ch. Butler, Segnender Bischof aus der Smlg. Toscanelli in Pisa (Douglas[1]).*
Siena. Sto. Spirito, Sakristei, Madonna (Douglas).
San Giovanni d'Asso, Pieve, Joh. d. T. u. Jakob. (Douglas).*
Oxford. Christ Church, Nr. 12, Tript. (Douglas).*
Rom. Smlg. Sterbini, Nr. 5, Geburt Christi (Douglas).*
Berlin. Smlg. Kauffmann, Geburt Christi (Douglas).

5. Niccolò di Segna

bez. auf einem Kruzifix 1345.

Siena. Akademie, Nr. 46. Großes Kruzifix.
NICHOLAUS SEGNE FECIT HOC OPUS A. D. MCCCXLV.
„ Chiesa dei Servi. Großes Kruzifix.
Arezzo. Abbadia di Sta. Fiora. Großes Kruzifix (Segna?).
Siena. Akademie, Nr. 42 und 43, Ansanus und Galganus.
„ Ebenda, Nr. 48, 49, Franziskus und Ludwig von Toulouse.
Altenburg. Herzogl. Mus., Nr. 46, Franziskus.
Köln. Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 509, Jacobus und Johannes d. T., Magdalena und Dominikus (Douglas).*

6. Unbekannte Schüler Duccios.

Meister der Madonna in San Michele in Crevole.

Crevole. Prov. Siena, S. Michele.*
Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, Alinari 18987.

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Ed. Douglas, Bd. III.
[2]) Rass. Sen. IV, 1908, pag. 7.
[3]) Rass. Sen. IV, 1908, pag. 45.
[4]) L'Arte 1907. Alcuni quadri italiani primitivi nella Gal. Naz. di Budapest.

Siena. Akademie, Nr. 33 d. Kat., Nr. 39 am Bilde selbst.
Halbfig. der Madonna mit dem Kinde zwischen (rechts) Johannes und Franziskus, (links) Stephanus und Klara. In den Giebeln Augustinus, Petrus, Johannes d. T. und Magdalena.[1]) Lombardi, Nr. 772 und 774.

Città di Castello. Pinakothek (aus S. Domenico).
Thron. Madonna mit dem Kinde, rechts u. links je 3 stehende Engel, vor dem Throne kniend die kleine Figur des Stifters (ein Dominikaner-Mönch), Alinari 5370.

Siena. Akademie, Nr. 18, Thron. Madonna mit dem Kinde, Alinari 9897.

London. National Galerie, Cimabue genannt, Thron. Madonna mit dem Kinde, rechts u. links je 3 stehende Engel. Bruchstück. Hanfstaengel 127.*

7. Unbekannte Schüler Duccios.

Siena. Akademie, Nr. 37, Bartholomäus, darüber Joh. Ev. und Augustinus in kleinen Halbrundbildchen.

" Ebenda, Nr. 38, Benedict, Michael, Bartholomeus, Nicolaus, darüber in Rundbogenbildchen 8 Halbfig. von Heiligen.

Chianciano in Val di Chiana. Collegiata. Halbfig. der Madonna mit Heiligen, dem Barna zugeschrieben.*
Abb. Italia Artistica, Nr. 31, Montepulciano etc., pag. 98.

San Giovanni d'Asso. Pieve, Madonna zw. Petrus u. Paulus.*
Lombardi 1650.

Siena. Akademie, Nr. 67, Maniera di Lippo Memmi genannt. Der thron. Michael zw. Antonius Abbas und Johannes d. T. Nach Jacobsen Andrea di Vanni. (Jacobs. op. cit. pag. 42, Taf. 18.) Später Ausläufer der Richtung des Malers von Siena, Akademie No. 38.

[1]) Vergl. Perkins, Rass. Sen. IV, pag. 51, Perkins gibt hier die an dem Bild befindliche Nummer an, nicht die des Kataloges.

Verzeichnis der erwähnten und der besprochenen Kunstwerke.

Die fettgedruckten Zahlen weisen auf eine ausführlichere Besprechung der betreffenden Kunstwerke hin. Alle Seitenzahlen rechts von dem Kreuz beziehen sich auf den Anhang. Die in Anhang II und III genannten Kunstwerke sind hier einzeln nicht aufgeführt. Die mit einem Stern bezeichneten Gemälde sind auf den angehängten Tafeln abgebildet.

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN:

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Groß-8⁰. 99 Seiten Text mit 33 Abbildungen in demselben und 15 Tafeln. Leipzig 1904. Eleg. kart. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor mehreren Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse des verstorbenen Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Groß-8⁰. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen in demselben. Leipzig 1905. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem

Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Groß-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in demselben. Leipzig 1906. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICI-GRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav. 128 Seiten Text mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen in demselben und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. Leipzig 1907. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten Text und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav. 149 Seiten Text und 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln; davon eine farbig. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav. 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln und im Text. Leipzig 1907. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mk.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwicklungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen auf 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mk.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zugrunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen. Es ist dem Verfasser gelungen, Fragmente von Altarbildern und vollständig erhaltene Gemälde biblischen Inhalts wieder aufzufinden; ebenso wird die Bedeutung Aertsens als eines der ersten Vertreter einer rein genrehaften Richtung durch die Erweiterung seiner bisher bekannten Arbeiten um verschiedene entwicklungsgeschichtlich wichtige Stücke zum ersten Male klar. Für die Kenntnis der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, die von der Forschung bisher arg vernachlässigt wurde, ist Aertsen um so wichtiger, als er zu den wenigen Künstlern gehört, die trotz der italienisierenden Moderichtung ihrer Zeit, an ihrem national-niederländischen Wesen festhielten.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen auf 43 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 24 Mark.

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valenzianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Das einleitende Kapitel der Monographie gibt eine kurz gefaßte Schilderung des Lebensganges und der künstlerischen Entwicklung Riberas. Das zweite ist seinem Lehrer Ribalta gewidmet. Der Hauptteil behandelt in drei Abschnitten die Werke Riberas; das vierte Kapitel schließlich enthält eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst, beschäftigt sich mit seiner Schule und berichtet von dem Einfluß, den der als Maler wie als Peintregraveur gleichbedeutende Meister auf die italienische und spanische Kunst ausgeübt hat.

Ein umfangreicher Katalog der Originalgemälde, Kopien, Schulbilder, Nachahmungen und Handzeichnungen beschließt die reichillustrierte Monographie.

BAND XI.

CURT GLASER, HANS HOLBEIN DER ALTERE.

Groß-Oktav. 219 Seiten Text und 69 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 20 Mark.

Hans Holbein der Ältere ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit des Übergangs aus der Gotik in die Renaissance. Beweglicher und anpassungsfähiger als die zäheren Franken, gelingt ihm leichter der Schritt aus der altertümlichen schwäbischen Art in den neuen Stil, und in dem besonderen Gebiet des Porträts, auf das ihn persönliche Neigung und Begabung hinweisen, findet er seinen Weg in die neue Zeit. Holbein gehörte nicht zu den führenden Geistern seiner Epoche. Aber er war Maler durch und durch und hinterließ eine stattliche Reihe von Werken, unter denen einige zum schönsten gehören, was deutscher Kunst zu schaffen beschieden war.

Der Verfasser entwirft ein Bild vom Werden und Wesen des Meisters. In einem ersten Teile werden die einzelnen Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung stilkritisch gewürdigt, in einem zweiten auf Grund dieser Untersuchungen eine Darstellung der Entwicklung des Künstlers gegeben. Besondere Fragen, wie die nach dem Verhältnis zu Meckenem, der nach Vorlagen Holbein gestochen hat, und das Problem der Mitarbeiterschaft des Bruders Sigmund werden im Anhang gesondert behandelt. Ein Verzeichnis der sämtlichen Handzeichnungen, unter denen namentlich die stattliche Zahl der Porträtstudien hervorragt, beschließt die Monographie, die auch in ihrem reichhaltigen Illustrationsmaterial einen vollständigen Überblick über das Lebenswerk Holbeins gewährt.

BAND XII.

OTTO FISCHER, DIE ALTDEUTSCHE MALEREI IN SALZBURG.

Groß-Oktav. 225 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Die Monographie ist einer Lokalschule, nicht einer führenden, doch auch nicht einer unbedeutenden Gruppe von Meistern und Werken gewidmet — einer kleinen Wildnis von Ranken, Gebüsch und Blumen im verworrenen Garten jenes altdeutschen Kunstkreises.

Nachdem in der Einleitung alles Erwähnung fand, was sich mit Sicherheit über die Maler selbst und ihre Tätigkeit ermitteln ließ, werden in dem historischen Hauptteil die erhaltenen Gemälde und Altarwerke salzburgischer Entstehung behandelt, wobei eine Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten, eine Reihe von Künstlergruppen und ihre Verknüpfungen untereinander untersucht und festgestellt werden. Der Meister des Pähler Altars, Konrad Laib, Rueland Frueauf, Gordian Guckh sind Maler von Rang; neben den letztgenannten werden der Meister von Altmühldorf, Georg Stäber, Meister Wenzel, der Meister von Reichenhall u. a. hier zum erstenmal in die Kunstgeschichte eingeführt.

BAND XIII.

FELIX GRAEFE, JAN SANDERS VAN HEMESSEN UND SEINE IDENTIFIKATION MIT DEM BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMISTEN.

Groß-Oktav. 62 Seiten Text und 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 12 Mark.

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist dies nicht entschieden.

Zuerst war es Bode, der in einer Anzahl landschaftlich und sittenbildlich interessanter Tafeln die gleiche Hand erkannte, welche die „Speisung der Armen" in Braunschweig ausgeführt hat. Ihm folgte Eisemann, der das Monogramm auf Hemessen deutete und den Braunschweiger Monogrammisten mit Jan Sanders van Hemessen identifizierte.

Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem" darstellend, veranlaßte ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits auch mit der Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen.

BAND XIV.

ANTON MAYER, DAS LEBEN UND DIE WERKE DER BRÜDER MATTHÄUS UND PAUL BRILL. Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts.

Groß-Oktav. IX, 80 Seiten Text und 87 Abbildungen auf 61 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1910. In elegantem Ganzleinenband. Preis 30 Mark.

Die drei ältesten Schriftquellen, aus denen wir unsere Kenntnis des Lebens der Brüder Matthäus und Paul Brill schöpfen, stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es sind zwei italienische und eine niederländische. Die Biographien des Baglione und des Baldinucci, sowie das Schilderbuch des Karel van Mander, das älteste der drei Dokumente. Es stammt aus dem Jahre 1604, war also schon vollendet, als Paul Brill noch nicht auf der Höhe seiner Entwicklung stand und ist deshalb sehr unvollständig und unzureichend. Trotzdem ist es, besonders für die Geschichte der vorrömischen Zeit und für die wenigen Punkte aus dem Leben des Matthäus der Born, aus dem die nächsten Biographen, die beiden Italiener, ihre Kenntnis schöpften; und aus diesen beiden sind die Angaben bis in die neuesten Berichte über die Brills, so bei Rooses, Wörmann usw. übernommen worden. Zerstreute Notizen von geringerer Bedeutung finden sich bei Malvasia in der Felsina Pittrice und bei Obreen im Archiv; bei Bertolotti u. a..

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

Erstes Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien:

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET ZUM FÜNFZIGSTEN SEMESTER SEINER AKADEMISCHEN LEHRTÄTIGKEIT von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg, R. Kautzsch, O. Wulff, P. Schubring, J. von Schmidt, K. Simon, G. Graf Vitzthum, W. Niemeyer, W. Pinder.

Groß-Quart, 178 Seiten Text, 12 Tafeln, davon 9 in Lichtdruck, und 43 Abbildungen im Text. Leipzig 1907. Preis 32 Mark.

Inhalt:

OSKAR WULFF-Berlin, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. (1—40) Mit 16 Abbildungen.

WILHELM NIEMEYER-Düsseldorf, Das Triforium. (41—60) Mit 2 Buchdrucktafeln.

GEORG GRAF VITZTHUM-Leipzig, Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz. (61—72) Mit 2 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

RUDOLF KAUTZSCH-Darmstadt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. (73—94) Mit 4 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

MAX SEMRAU-Breslau, Donatello und der sogenannte Forzori-Altar. (95—102) Mit 2 Textabbildungen.

PAUL SCHUBRING-Berlin, Matteo de Pasti. (103—114) Mit 7 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

JAMES VON SCHMIDT-St. Petersburg, Pasquale da Caravaggio. (115—128) Mit 4 Textabbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

ABY WARBURG-Hamburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. (129—152) Mit 6 Textabbildungen, 2 Lichtdruck- und 1 Autotypietafel.

HEINRICH WEIZSÄCKER-Stuttgart, Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob. Ein Beitrag zur Geschichte von Albrecht Dürers Kunst. (153—162) Mit 1 Lichtdrucktafel.

KARL SIMON-Posen, Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen. (163—169) Mit 1 Lichtdrucktafel.

WILHELM PINDER-Würzburg, Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig. (170—178) Mit 1 Lichtdrucktafel.

Als August Schmarsow, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und Direktor des kunsthistorischen Instituts, im Jahre 1906 auf 50 Semester hingebender Lehrtätigkeit an deutschen Hochschulen zurückblickte, hat sich aus der Gesamtheit seiner Schüler ein engerer Kreis vereinigt, um ihm in dankbarer Verehrung die in diesem Bande gesammelten Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zu widmen. Bei dem Ansehen, das Professor Schmarsow in der kunstwissenschaftlichen Welt genießt, dürfte diese Festschrift allseitiger Beachtung sicher sein. Sie bietet in kunstgeschichtlicher Anordnung eine Reihe wichtiger Beiträge, die sich über das Gesamtgebiet der neueren Kunstentwickelung verteilen. Die Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit der behandelten Themata stellt zugleich der anregenden Kraft des Lehrers ein lebendiges Zeugnis aus.



Phot. Lombardi

DUCCIO. MAESTÀ, Hauptbild der Vorderseite
Siena, Domopera



Phot. Brogi

DUCCIO. MAESTÀ, Vorderseite
Ausschnitt



Phot. Lombardi

DUCCIO. MAESTÀ, Ausschnitt
HEILIGE KATHARINA



Phot. Burton

MADONNA RUCELLAI — 1285

Ausschnitt



MADONNA RUCELLAI
Florenz, Sta. Maria Novella



Phot. Alinari

CIMABUE. MADONNA AUS ST. TRINITÀ
Florenz, Akademie



Phot. Burton

MADONNA RUCELLAI
Ausschnitt



Phot. Lombardi

DUCCIO. MAESTÀ
Ausschnitt



Phot. Burton

MADONNA RUCELLAI
Ausschnitt





Phot. Lombardi

DUCCIO. MAESTÀ

Ausschnitt



Phot. Burton

CIMABUE. MADONNA AUS STA. TRINITÀ
Ausschnitt



Phot. Hanfstaengl

DUCCIO. VERKÜNDIGUNG
London, Nationalgalerie



Phot. Hanfstaengl

DUCCIO. GEBURT CHRISTI

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum





Phot. Alinari

DUCCIO. KINDERMORD
DUCCIO. ANBETUNG DER KÖNIGE
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. DARSTELLUNG IM TEMPEL
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL
Siena, Domopera



C. Weigelt entw.
Lisbeth Krause gez.

DUCCIO. VERSUCHUNG AUF DEM TEMPEL

Ergänzte Umrißzeichnung nach dem Fragment in der Domopera zu Siena

+ 20





DUCCIO. VERSUCHUNG
DUCCIO. BERUFUNG DES PETRUS UND ANDREAS
London, Sammlung Benson



Phot. Lombardi

DUCCIO. HOCHZEIT ZU KANA
Siena, Domopera





DUCCIO. CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN
London, Sammlung Benson
VERKLÄRUNG
London, National-Galerie
Phot. Hanfstaengl



Phot. Hanfstaengl

DUCCIO. HEILUNG DES BLINDGEBORENEN

Siena, Domopera



DUCCIO. AUFERWECKUNG DES LAZARUS
London, Sammlung Benson



Phot. Lombardi

DUCCIO. EINZUG IN JERUSALEM
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. FUSSWASCHUNG
Siena, Domopera





Phot. Lombardi

DUCCIO. ABENDMAHL
DUCCIO. DER PAKT DES JUDAS
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. ABSCHIEDSREDE CHRISTI

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. CHRISTUS IN GETHSEMANE
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. JUDASKUSS
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. CHRISTUS VOR HANNAS
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. PETRUS VERLEUGNET DEN HERRN
Siena, Domopera





Phot. Lombardi

DUCCIO. KAIPHAS ZERREISST SEIN GEWAND

DUCCIO. CHRISTUS MIT STÖCKEN GESCHLAGEN

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. CHRISTUS WIRD VON DEN JUDEN VERKLAGT

DUCCIO. CHRISTUS WIRD VON PILATUS VERHÖRT

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. CHRISTUS VOR HERODES
DUCCIO. CHRISTUS ZUM ZWEITEN MAL VOR PILATUS
Siena, Domopera





Phot. Lombardi

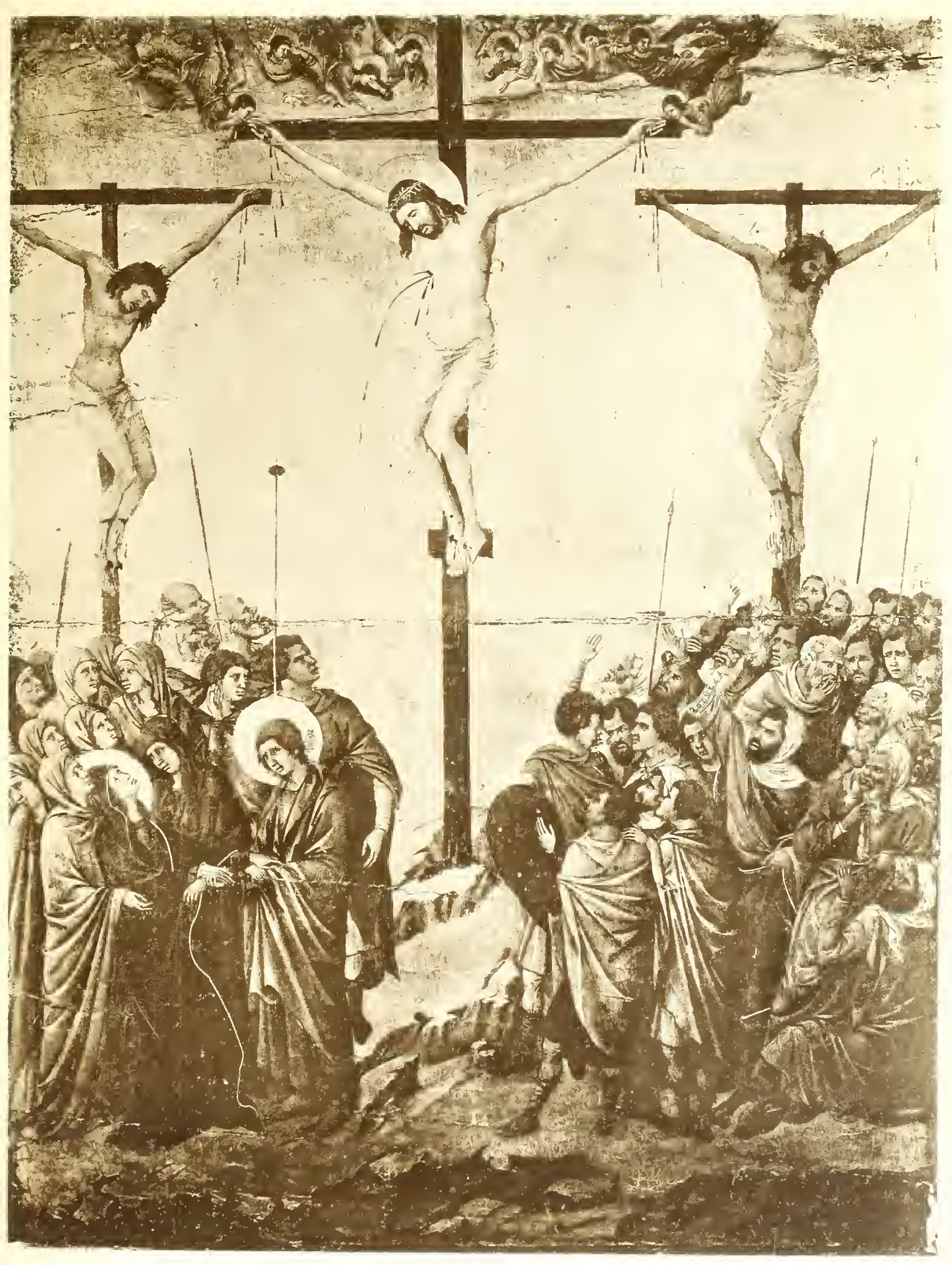
DUCCIO. GEISSELUNG
DUCCIO. DORNENKRÖNUNG
Siena, Domopera





Phot. Lombardi

DUCCIO. HANDWASCHUNG PILATI
DUCCIO. GANG NACH GOLGATHA
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. KREUZIGUNG
Siena, Domopera





Phot. Lombardi

DUCCIO. GRABLEGUNG
DUCCIO. DIE DREI MARIEN AM GRABE
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. KREUZABNAHME

Siena, Domopera





Phot. Lombardi

DUCCIO. CHRISTUS IN DER VORHÖLLE
DUCCIO. GANG NACH EMMAUS
Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. NOLI ME TANGERE

Siena, Domopera

ART AND ARTISTS

By EMILY GENAUER

Busman's Holiday Tour of Italy

FLORENCE.

You resign yourself quickly, on a visit to Italy, to a half-a-loaf ration. Never, never in your lifetime will there be time for everything. So, turning a deaf ear to scornful friends who ask how superficial can you get (and themselves camp comfortably in the hotel bar), you set off to see as much as you can as quickly as necessary. More often than not the half of loaf turns out to be stuffed with raisins.

There was, for instance, the day we left, practically at dawn, to drive from Florence to Siena and Arezzo. As we whizzed along the road (and at thirty-five miles an hour in the four-horse-power motorized baby-carriage we hired, you're whizzing), a fleeting glimpse of a signpost told us that San Gimignano was over that-a way, about ten kilometers off the main road. We detoured, climbed the verdant Tuscan hills like a jackrabbit, and presently hit San Gimignano, on the crest.

City of Towers

It is said that no other town presents as faithful a picture of medieval Italy as this one, with its enclosing walls, twisting and climbing alley-streets, and fantastic concentration of tall, spike-like towers around its city square. In a way it also presents a faithful picture of New York (or any town) in 1953 (or any year). It's a monument to acquisitiveness and pride. Only families with a ship in the harbor of Pisa, a town house, and a farm outside the city walls, were permitted to build a tower in San Gimignano 700 years ago. Each, of course, tried to build its tower higher than the others. Presently the mayor stepped in and ruled that no towers were to be built any higher than his own—whereupon everybody began to build double-towers.

It was so early when we arrived we were still able to get into the Cathedral before the Sunday morning worshipers turned up. Did we find anything in the eleventh-century building to justify our detour? Just a set of frescoes by Ghirlandaio. In the Palazzo del Podesta next door (the "new" palace, the townsfolk call this one, since it was built in the thirteenth-century), just a Lippo Memmi fresco, plus a gallery-full of early Renaissance treasures.

The day which began at San Gimignano ended at Arezzo, which we reached just before nightfall. The last bright rays of the sun filtering through the windows of the unpretentious little Church of San Fransicso fell directly and dramatically on the Piero della Francesca murals, the "Story of the True Cross," which we had come all the way to see.

There probably isn't anything that hasn't already been written about this great fifteenth-century fresco. Their "modern" character, the abstract, geometrical basis of their composition, all have been made familiar to us through countless reproductions, and may perhaps be better appreciated in photographs than on the dimly lighted walls of the old church.

It is the stillness, the sense of halted time, the feeling of intense inner life simmering under an immobile exterior and pervading the intricate three-tier narrative sequence of figures and scenes, which are overwhelming—and the shock of seeing walls-ful of Piero della Francesca when in all America we have perhaps a half-dozen small examples of his art.

But the heart of the day was spent in Siena. There's only one way to avoid the terrible feeling of frustration and foolishness stemming from the combination of vast riches with so little time to enjoy them. The whole project has to be approached not as a serious art pilgrimage but as a picnic, with an art bonus thrown in.

Medieval Pageantry

It started off on a proper picnic note. Directly on entering the ancient city walls we were stopped by a policeman so a parade of flag-twirlers in fantastically beautiful medieval costumes could go by. As they marched they tossed into the air, under their legs and around their bodies, pennants bearing the heraldic emblems of Siena. It turned out they were practicing for the famous Palio, Siena's ancient tournament.

How does one begin to describe Siena? Shall one start with its polychromed black-and-white marble cathedral every inch of which, it seems to the spectator, houses some work of art he has known in reproduction since childhood? Shall one simply list them, from Nicolo Pisano's octagonal pulpit to Donatello's figure of John the Baptist, from Pinturicchio's frescoes in the cathedral library to the cathedral's marble pavements inlaid with compositions by a flock of the great names of the early Renaissance? Shall one go on to the Ambrogio Lorenzetti frescoes in the Hall of Peace portraying an allegory of good and bad government in Siena, the Simone Martini "Maesta" in the Palazzo Publico, the Donatello relief of Herod's feast on the hexagonal marble font of the Church of San Giovanni? Shall one catalog the works in the Cathedral museum when the whole breathtaking lot of them together could not make up to us for the fact that the great Duccio "Maesta," the one work in all Siena which we wanted most to see, had only the night before our arrival, we were to[ld,] been sent to Rome for cleanin[g].

Exit From Siena

At last we could take no mo[re] pictures, or churches, or fresco[es,] city halls—at least 'til the ne[xt] town. But a look behind the fo[r]bidding brick facade of one [of] the great residential palac[es] would be nice. It could be a[r]ranged, we were told. The f[a]mous fourteenth-century Chig[i] Saracini Palace now houses [a] music school in one wing, and therefore open to the publ[ic]. From a folder picked up on [a] tour of the rooms we learn[ed] that our friend and next-do[or] neighbor, Andres Segovia, was [on] the staff, but had not yet arrive[d]. We left a brief note with instru[c]tions that it be delivered whe[n]ever he came.

As we were about to leave t[he] palace a door opened and [out] of it—and out of a Renaissan[ce] painting—stepped a tall, slend[er,] white-haired, incredibly elega[nt] gentleman with our note in [his] hand. It was Prince Chi[gi,] graciously come to meet a[nd] greet his friend's friends. D[e]scendent of one of Italy's mo[st] distinguished early Renaissan[ce] families, one that by the fou[r]teenth century had its own pr[i]vate chapel in Siena cathedr[al,] one that produced popes a[nd] cardinals as well as bankers a[nd] art patrons, our host was al[so] descended from that Chigi w[ho] commissioned Raphael to pa[int] his palace in Rome, from a[n]other Chigi who bought a go[od] part of the Medici treasures.

There was a pleasant visit wi[th] the Prince, and finally, a lit[tle] benumbed by this unexpect[ed] and personal brush with Sien[a's] great past, we drove off in a f[ine] Renaissance haze of princes, pr[e]lates and palaces.

Suddenly there was a gre[at] screeching of motorcycle sire[ns.] We were, one could see, bei[ng] chased by a corps of policem[en] for Heaven knows what unc[on]scious offense. At this point, [the] uncouth character in our par[ty,] plainly a product of the si[de]walks of New York, gleefu[lly] yelled, "Chigi, the cops!" I[n a] few minutes they caught up w[ith] us, to inform us testily that [we] were holding up one of Ita[ly's] great bike races. We could, s[aid] the chief as he glanced sup[er]ciliously at our car, either [get] into the race or out of the w[ay].

Here we'd been bemoaning [the] speed with which we'd h[ad to] see Siena! For the Sienese [we] were too slow.

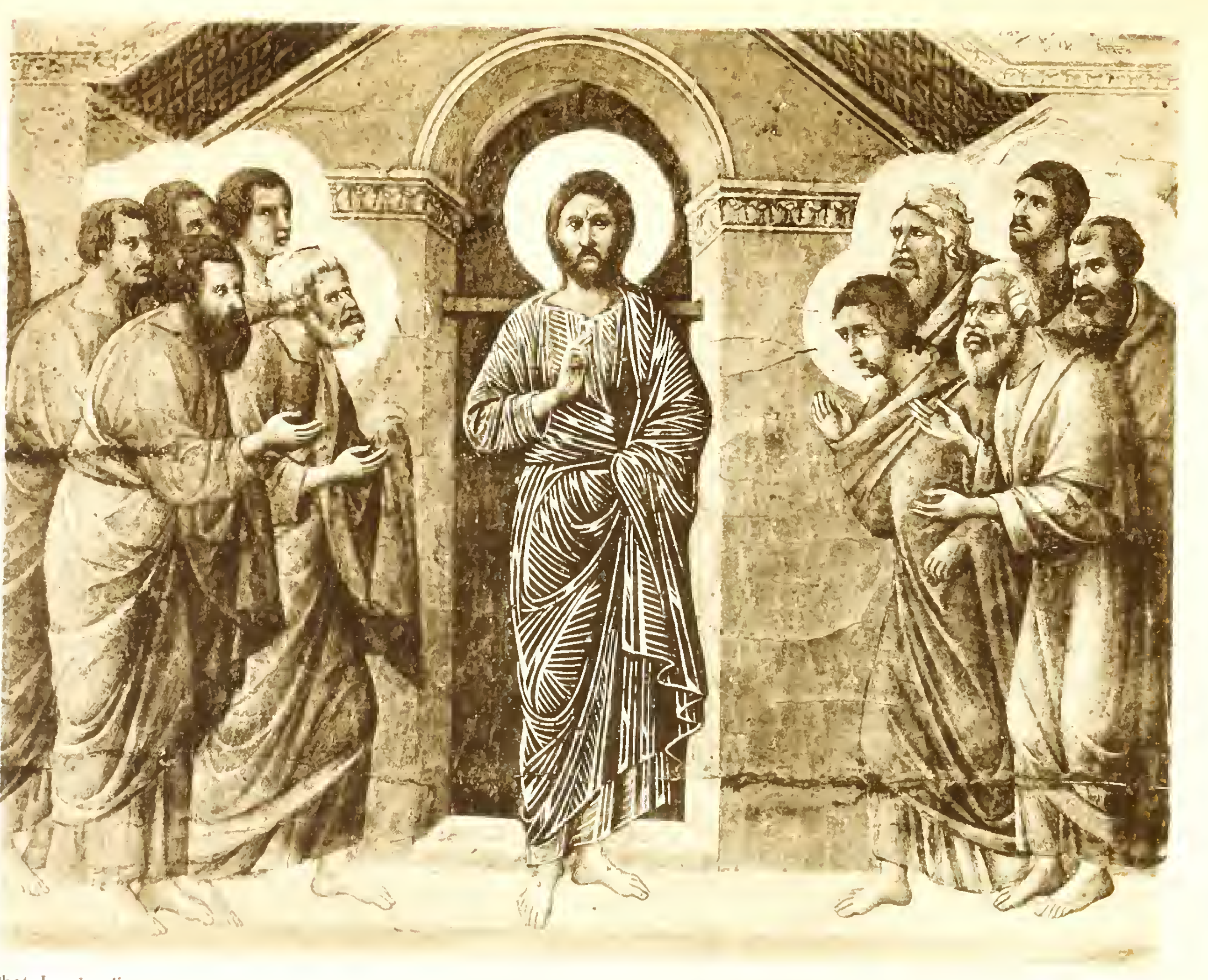
A panel from Duccio's "Maesta," in the Cathedral [o]f Siena. All of the panels of the world-famous work [a]re reported to have been temporarily removed from the [C]athedral for cleaning in Rome.



Phot. Lombardi

DUCCIO. DER ENGEL BRINGT MARIA DIE PALME
UND VERKÜNDET IHR NAHES ENDE

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO (Werkstatt). DER AUFERSTANDENE ERSCHEINT
BEI GESCHLOSSENEN TÜREN

Siena, Domopera



Phot. Lombardi

DUCCIO. MADONNA MIT DEN DREI FRANCISCANERN
Siena, Akademie



Phot. Burton

DUCCIO. MADONNA
Rom, Sammlung Stroganoff



Phot. Hanfstaengl

DUCCIO. MADONNA. TRIPTYCHON
London, National - Galerie



Phot. Alinari

DUCCIO, MADONNA MIT HEILIGEN
Siena, Akademie



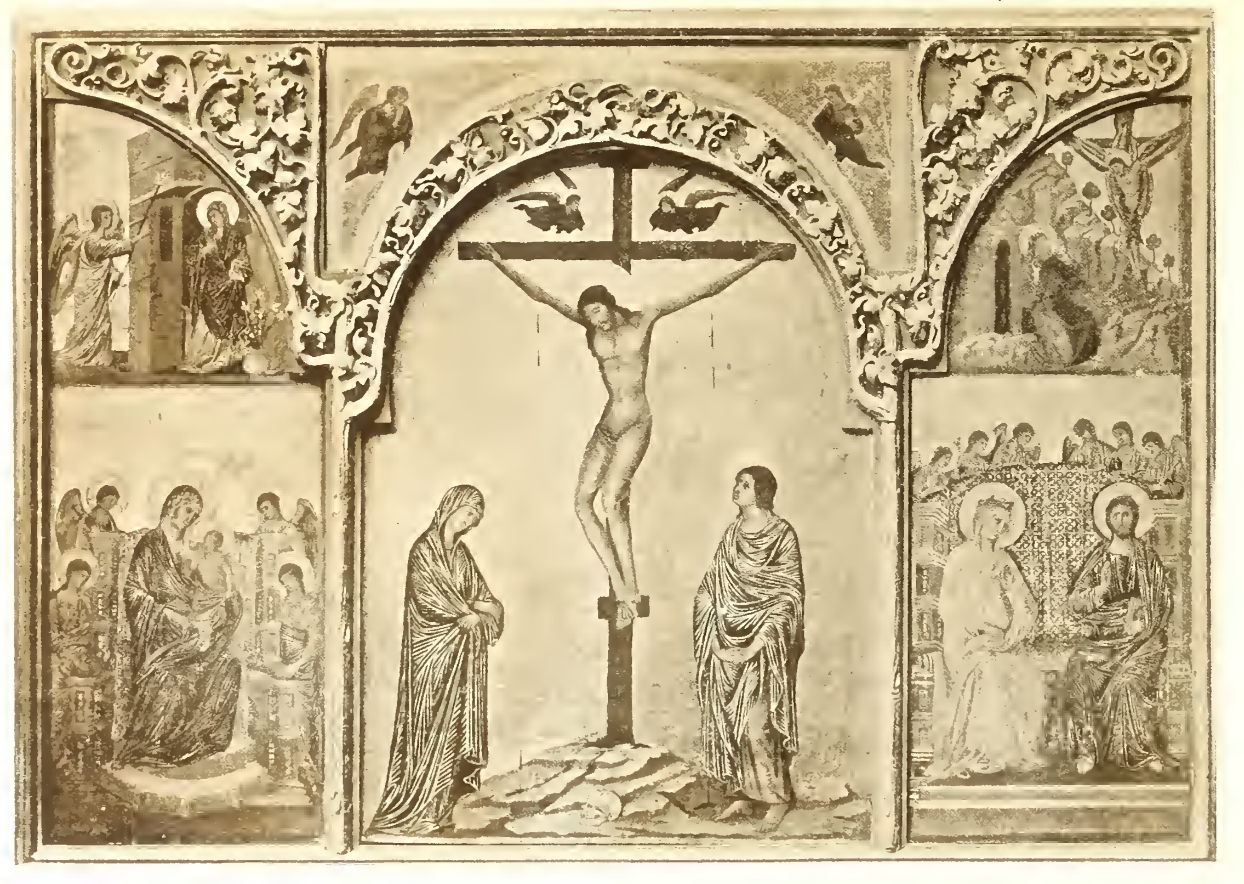
Phot. Lombardi

DUCCIO. MADONNA MIT HEILIGEN (Teilstück)
Siena, Akademie



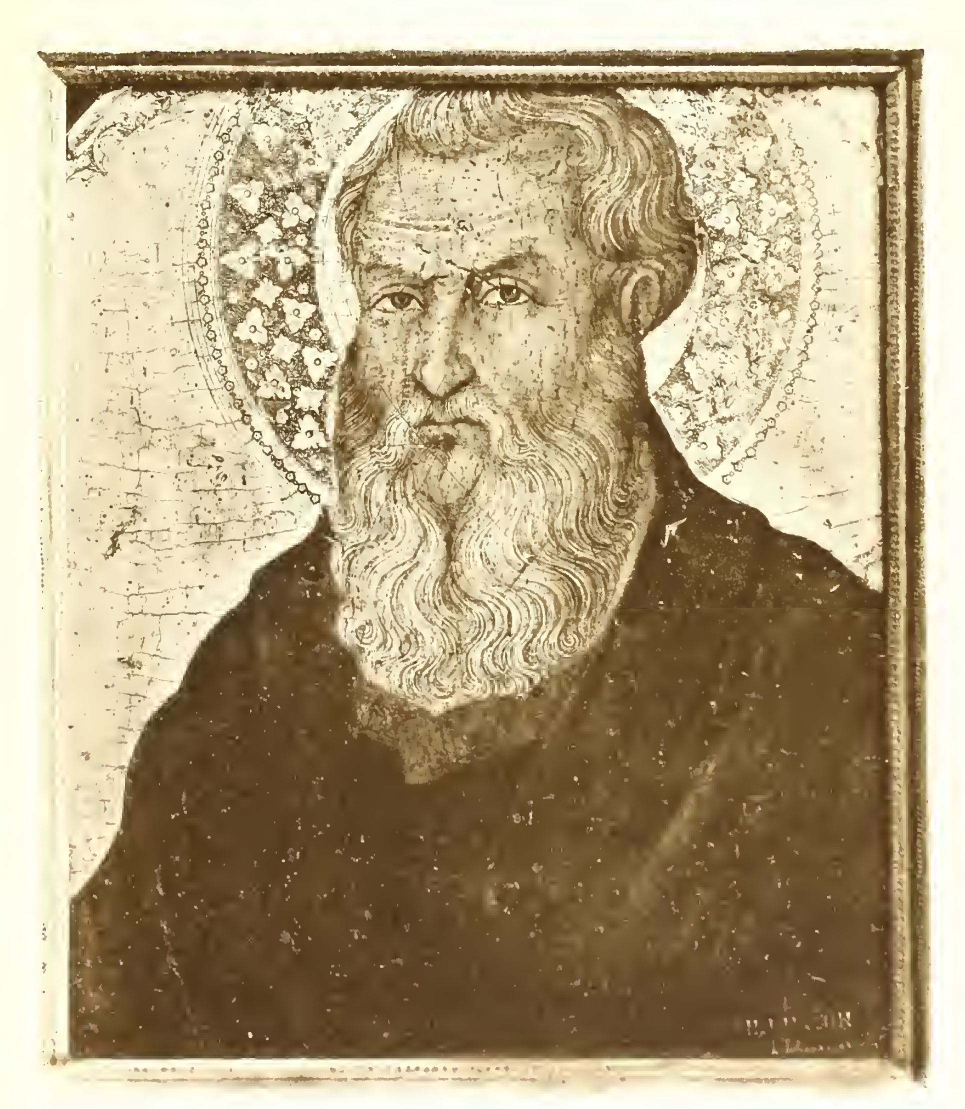
Phot. Alinari

DUCCIO. MADONNA
Perugia, Pinakothek



Nach dem Burlington Magazine

DUCCIO. KREUZIGUNG
Im Besitz S. M. des Königs von England,
London, Buckingham Palace



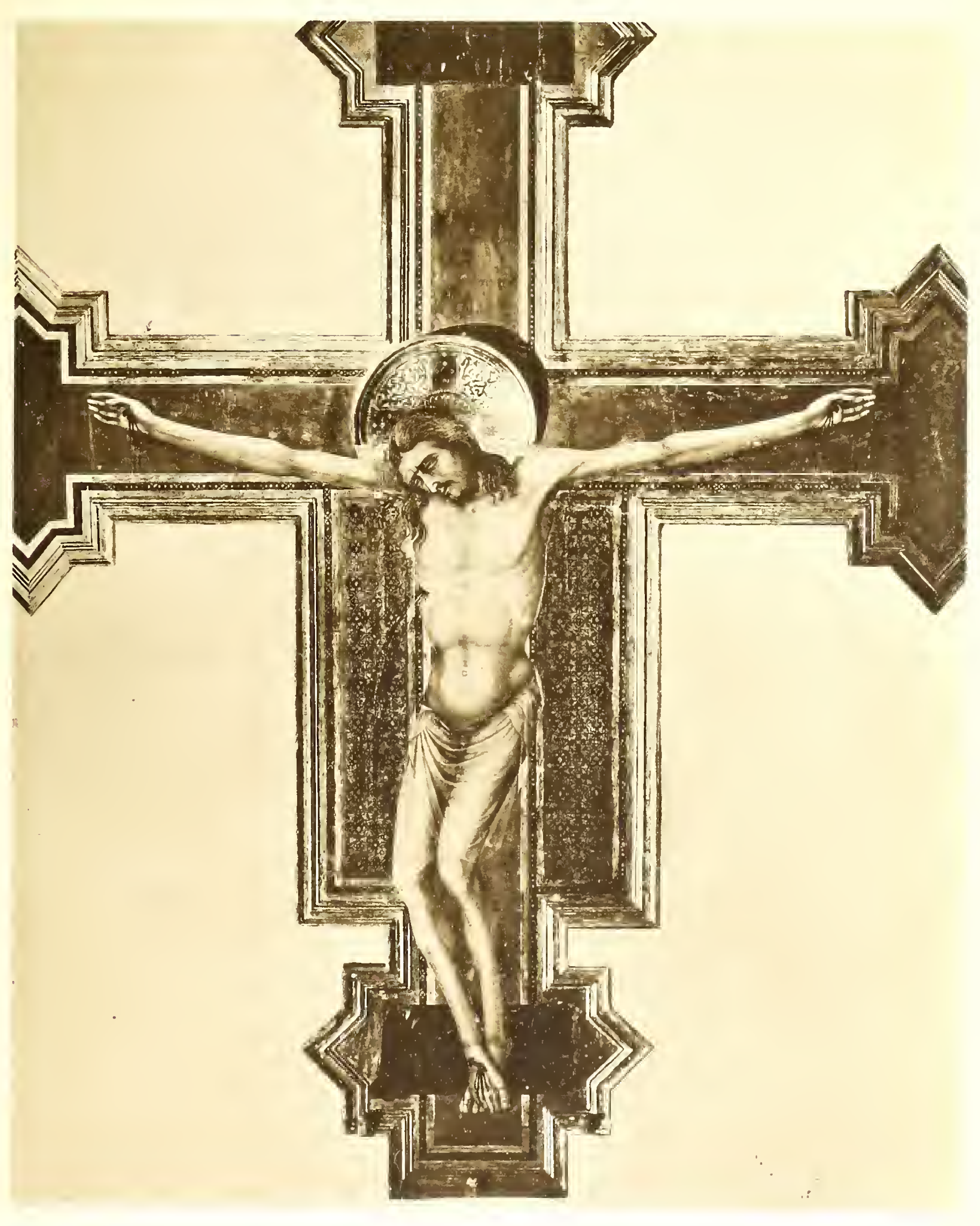
Phot. Burton

UGOLINO DA SIENA
KOPF EINES GREISEN HEILIGEN (Joh. Ev.?)
Assisi, Sammlung Perkins



Phot. Ist. Ital. d'Arti Grafiche Bergamo

SEGNA DI BONAVENTURA. MADONNA
Castiglione Fiorentino, Collegiata



Phot. Brogi

NICCOLÒ DI SEGNA (?) CRUCIFIXUS
Siena, Sta. Maria dei Servi



Phot. Kersten Sohn, Altenburg

NICCOLÒ DI SEGNA (?). FRANCISKUS

Altenburg, Herzogl. Museum



Phot. Lombardi

NICCOLÒ DI SEGNA (?). FRANCISKUS
Siena, Akademie



Phot. Alinari

MEO DA SIENA. MADONNA
Florenz, Sta. Maria Maggiore



Phot. Alinari

SCHULE DUCCIOS. MADONNA
Crevole, St. Cecilia



Phot. Alinari

SCHULE DUCCIOS. MADONNA
Crevole, S. Michele



Phot. Brogi

SCHULE DUCCIOS. MADONNA
Colle di Val d' Elsa, Badia a Isola



Phot. Alinari

SCHULE DUCCIOS. MADONNA
Massa Marittima. Kathedrale.



NACHFOLGER DUCCIOS. KREUZIGUNG. TRIPTYCHON

Assisi, Sammlung Perkins



Phot. d. Staryje Gody

SCHULE DUCCIOS. KREUZIGUNG
St. Petersburg, Fürst Gagarin



Phot. Alinari

GUIDO DA SIENA. MADONNA
Siena, Palazzo Pubblico



GUIDO DA SIENA. MADONNA
Versuch einer Rekonstruktion

Phot. Alinari

MADONNA RUCELLAI
Bartholomeus, vom Rahmen



SIENA, DOM. Libreria Piccolomini, Antiphonar. G. fol.86
THRONENDE ANNA MIT MARIA

